FILMWOCHE

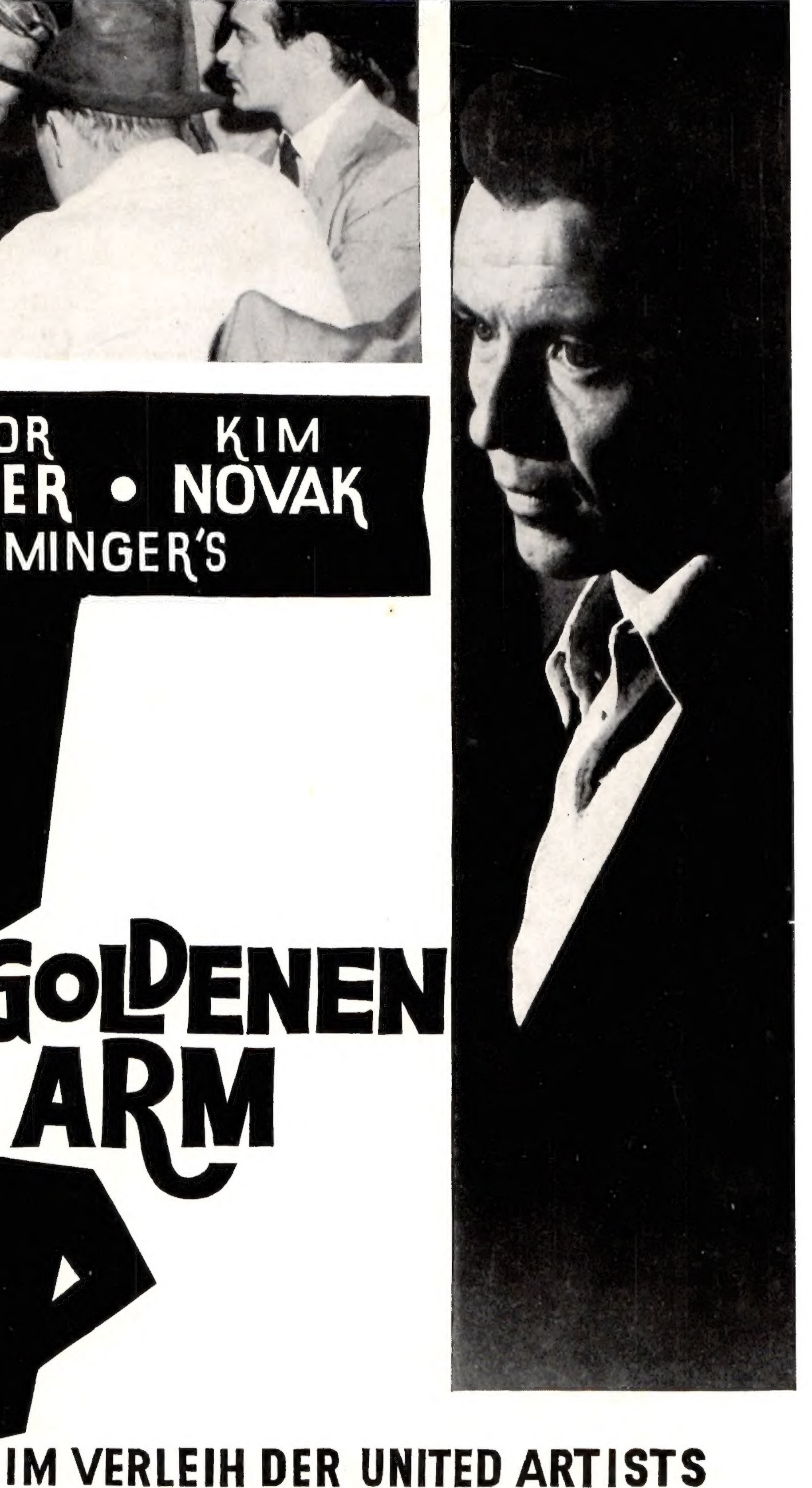
DIE FACHZEITSCHRIFT FÜR DAS DEUTSCHE FILMWESEN

11. Jahrgang
Nummer 14a
2. April 1956
Postverlagsort
Karlsruhe



10 JAHRE DEUTSCHER NACHKRIEGSFILM





FRANK SINATRA • ELEANOR PARKER • KIM NOVAK

IN OTTO PREMINGER'S

DER MANN MIT DEM GOLDENEN ARM

IM VERLEIH DER UNITED ARTISTS



FILMWOCHE

FACHZEITSCHRIFT FÜR DAS DEUTSCHE FILMWESEN

11. Jahrgang · Nummer 14a | 2. April 1956 | Postverlagsort Karlsruhe

10 Jahre Filmwoche

Im April vor zehn Jahren wurde in Baden-Baden die „Filmwoche" ins Leben gerufen. Ihr Begründer war der ehemalige Pressechef und Verlagsdirektor der UFA, Carl Opitz. Das Ziel des neuen Fachorgans, das im Anfang provisorisch von dem späteren Verlagsteilhaber, Herrn von Rosentahl, redigiert wurde, war zunächst: publizistisches Bindeglied zwischen dem französischen Filmverleih und den Theaterbesitzern zu sein. Verleih und Theaterbesitz standen also 1946 noch im Vordergrund des redaktionellen Interesses. Die Kräfte, die sich in den ersten Jahren um die Gestaltung der Wochenzeitschrift bemühten und sie mit der überzonalen Ausweitung des Aufgabengebietes und den zu fördernden Anfängen der deutschen Eigenproduktion zu einem einflußreichen Fachorgan entwickelten, waren unter der Ägide von Carl Opitz der junge, mit brennendem Filminteresse an die gestellte Aufgabe herangehende Redakteur Hans Wiese, heute Pressechef der SPIO, der langjährige Mosse-Journalist und späteres Mitglied der Presseabteilung der UFA Heinrich Heining sowie der Unterzeichnete, der die fachlichen Erfahrungen seiner langjährigen Tätigkeit als Chefredakteur des „Filmkurier" mitbrachte.

Die „Filmwoche" war die Kernzelle des von Carl Opitz ins Leben gerufenen Verlagsunternehmens „Neue Verlags-Anstalt", das später in die „Neue Verlags-Gesellschaft" umgegründet und 1953 unter neuen Inhabern von Baden-Baden nach Karlsruhe verlegt wurde. Erst wenn man sich dieser Anfänge bewußt wird, versteht man, daß sich das filmbetonte Interesse des Verlages bis auf den heutigen Tag wie ein roter Faden durch sein Programm zieht. Nach der Gründung der „Filmwoche" wurde sehr bald erkannt, daß das Fachblatt einer Ergänzung durch eine Publikumszeitschrift bedürfe. So entstand 1947 die „Filmrevue", die heute mit einer Auflage von rund 350 000 Exemplaren die größte deutsche Filmillustrierte ist. Als Ansporn für die Filmschaffenden wurde 1948 der „Bambi"-Preis geschaffen, der auf Grund von Umfragen der „Filmwoche" und der „Filmrevue" jährlich den beliebtesten in- und ausländischen Filmschauspielern sowie den geschäftlich erfolgreichsten und künstlerisch gelungensten Filmen des In- und Auslandes zuerkannt wird. Eine Auszeichnung, die heute bereits eine ähnliche Bedeutung wie der amerikanische „Oscar" erlangt hat. Die Förderung des deutschen Filmexports macht sich die 1954 erworbene Monatszeitschrift „Deutscher Film" zur Aufgabe. Im Bestreben, der Filmwirtschaft außer den Fachzeitschriften ein weiteres Hilfsmittel an die Hand zu geben, wurde das „Große Kino-Adreßbuch" 1949 erstmalig herausgebracht, das in jährlichen Neuauflagen hinsichtlich Anschriftenänderungen und -ergänzungen ständig auf dem laufenden gehalten wird. Aus der traditionellen Tendierung des Verlages zum Film erklärt sich schließlich auch, daß seine weiteren Objekte wie „Ihre Freundin" und „7 Tage" in jeder Ausgabe dem Filmgeschehen einen beachtlichen Raum zur Verfügung stellen, so daß die filmpublizistische Ausstrahlung des Gesamtunternehmens zu einem tonangebenden Faktor in der öffentlichen Meinungsbildung geworden ist.

Eine spätere Untersuchung wird einmal festzustellen haben, welche unter den Fachzeitschriften der verschiedenen Wirtschaftssparten nach dem letzten Kriege als erste ans Licht der Öffentlichkeit trat. Jedenfalls gehört die „Filmwoche" mit zu den frühesten Erscheinungen dieser Art, wenn es nicht überhaupt die erste war. Die Tatsache, daß ein Filmfachblatt so früh nach dem völligen Zusammenbruch entstand, beweist deutlich genug, in wie lebensnotwendigem Maße der Film der Ergänzung durch die Presse bedarf. Film ist ohne Fach- und Publikumspresse nicht denkbar! Er braucht als künstlerischen Ansporn und wegweisendes Korrektiv die kritisch-ästhetische Auseinandersetzung mit der Presse und er braucht ihre werbemäßige Unterstützung. Beim Vergleich der deutschen Filmfachblätter der Vorkriegszeit mit denen der Nachkriegszeit fällt bei letzteren die geringere Beschäftigung mit künstlerischen Problemen auf. Das hat seinen Grund darin, daß wirtschaftliche und organisatorische Fragen in den Jahren des Wiederaufbaues im Vordergrund stehen mußten. In Zukunft wird sich dies Bild — wenigstens liegt es in der Absicht der „Filmwoche" — nach der ideellen Seite hin wieder erweitern. Neben die ästhetische Befruchtung aber tritt der werbende Effekt. Gilt es doch in diesem Wirtschaftszweig einige Rollen belichteten Zelluloids, die Hunderttausende oder Millionen gekostet haben und sich mit einem mehr oder weniger besagenden Titel vorstellen, einem Maximum von Theaterbesitzern und anonymen Besuchern in verhältnismäßig kurzer Zeit so schmackhaft zu machen, daß der betreffende Film möglichst günstig gebucht und besucht wird, damit sich seine hohen Herstellungskosten baldigst amortisieren. Film-Amerika vor allem ist sich dieser Notwendigkeiten ständig bewußt geblieben und hat daraus die Konsequenzen gezogen. Seine internationalen Erfolge verdankt es nicht zum wenigsten der Tatsache, daß es die Presse in einem für hiesige Begriffe finanziell unvorstellbaren Maße für die Propagierung der Stars und Erzeugnisse zu mobilisieren wußte. Diese Möglichkeiten im vollen Umfange zu erkennen und zu nutzen, besonders was auch die Fachpresse betrifft, erfordert Weitblick und Großzügigkeit bei denen, die sich in der deutschen Filmwirtschaft mit Werbung und public relation befassen.

Zehn Jahre „Filmwoche" bedeuten zehn Jahre Helfer und Förderer am deutschen Nachkriegsfilm. Mit Genugtuung verzeichnen wir am Ende dieser Etappe, daß ein freundschaftliches Gegenseitigkeitsverhältnis zwischen Lichtbildkunst und „schwarzer Kunst" entstanden ist, das im beiderseitigen Interesse weiter zu pflegen und auszubauen unsere Aufgabe in den nächsten Jahren sein wird.

Dr. Günther Schwark

Diese Sonderausgabe erscheint anläßlich des zehnjährigen Bestehens der ältesten Film-Fachzeitschrift der Bundesrepublik

in der

NEUEN VERLAGS-GESELLSCHAFT M. B. H.

Karlsruhe, Stephanienstraße 18-20

Telefon 27727-29

Chefredakteur:

DR. GÜNTHER SCHWARK

★

An der Sonderausgabe arbeiteten mit:

Hans Abich, Martin Beheim-Schwarzbach, Rolf Engel, Dieter Fritko, Pfr. Werner Hess, Dr. Ascan Klée-Gobert, Dir. Anton Kochs, Curt Oertel, Heinz Pauck, Theo von Tagmersheim, Alfred Rauschenbach, Charles Regnier, Karl Rothkopf, Dr. Gustav Schmidt, Willy H. Thiem, Oswald Cammann, Carl Zuckmayer sowie die FILMWOCHE-Redakteure und Korrespondenten Hans Werner Pfeiffer, Heinz Reinhardt, Helmut Stolp, Rudolf Neutzler, Erwin Kreker und W. A. Weigl.

★

Verantwortlich für die Sonderausgabe:

WOLF SAUERLANDT

★

Druck:

BADENDRUCK GMBH

Karlsruhe/B., Lammstraße 1b - 5

★

Von diesem Heft wurden 10 000 Exemplare gedruckt.

★

Für die Anzeigen verantwortlich:

HANS MUCH

★

Der Liebling des Publikums!



ULLA JACOBSSON

BAMBI-SIEGERIN IM WETTBEWERB 1956



auch in diesem Jahr wieder bei

Constantin-Film

Gibt es den spezifisch deutschen Film?

Von Willy H. Thiem

Die Frage ist berechtigt — sie erweist sich bei näherem Zusehen als höchst dringlich und aufschlußreich. Ihre Beantwortung führt auf kürzestem Wege in die komplex verzweigten Bereiche der kulturpsychologischen Definition.

Die Antwort lautet kurz: Es gab einmal einen spezifisch deutschen Film.

Heute gibt es keinen.

Denn die nationale Typik ist für uns — immer noch — negativ definiert.

Die nationalen Spielfarben einer Kulturleistung gedeihen mit einer gewissen Automatik. Jede Kulturleistung ist ein Versuch „sich selber auszudrücken", Begriffe, Situationen und Formen zu definieren.

Von den tragenden Spitzenleistungen her, deren Kraft ganze Epochen prägt, bieten sich Rückschlüsse auf anderes an. Anderes — das heißt: Nebenleistungen und Nachfolgeleistungen.

In der Kunstgeschichte und im Literarhistorischen werden Bewegungen dieser Art seit Jahrtausenden zelebriert.

Die nationale Typik fließt immerzu — in veränderten Spiegelungen — in diese Bewegungen ein.

Der Film, als „Kunstgattung" erst ein knappes halbes Jahrhundert alt, gehört zu den Nebenleistungen der heutigen Kulturpotenz. Und er kommt bei uns — in der Relation zur Kulturpotenz — an letzter Stelle.

Die Bindungen des Films an das Lebensgefühl von heute und an die eigentliche Problemwelt des Menschen unserer Tage entfallen fast völlig oder treten nur in ihren „Umkehrungen" in Erscheinung.

Wer versuchen wollte, von den Männern, die das deutsche Publikum auf der Leinwand favorisiert, auf das männliche Idealbild der Zeit zu schließen oder von den Problemen, die sich als kassengängig erwiesen haben, auf die unmittelbare Zeitproblematik, der würde zu keinem einleuchtenden Ergebnis kommen.

Auf der Suche nach der nationalen Typik sind die einleuchtenden Ergebnisse noch ebenso fern.

Zwischen Kulturpotenz und Filmschöpfung gibt es heute kaum Kontaktstellen und nur wenig Berührungspunkte.

Alles ist verriegelt.

Die Verriegelungen hinsichtlich des nationalen Aspekts erwachsen aus der historischen Situation.

Denn wir sind, als Nation, mit einer überdimensionalen Korrektur-Leistung beschäftigt. Wir wissen nicht, was deutsch war in den letzten zwanzig Jahren, und wir wissen ebenso wenig, was deutsch sein wird.

Wir versuchen, uns auf Umwegen auszudrücken.

Wenn wir den Blick zurückwenden und zu sogenannten Zeitfilmen kommen, zu den „08/15"-Filmen etwa, oder zu „Des Teufels General" oder zu „Canaris", dann ist diese Korrekturleistung ja am augenfälligsten. Die entscheidendste Ambition ist, was das Thematische dabei angeht, die Verharmlosung. Denn schonungslose, befreiende Selbstkritik gehört nicht zu den erfolgreichen Kulturleistungen des deutschen Naturells. Harte Kritiker sind immer verdächtig gewesen — nicht nur zu Heinrich Heines Zeiten. Eine Schreibmaschinenseite Gebrauchslyrik aus Erich Kästners Feder, etwa im Stile „Kennst du das Land, wo die Kanonen blühn", wird bei uns in weiten Kreisen immer als etwas „Zersetzendes" empfunden.

Und wenn die Literatur es sich notfalls leisten kann, mit kleinen Auflagen und vor einer — um so intensiver gebundenen — Gemeinde von Außenseitern Unabhängigkeit und ernstes Urteil zu bewahren, der Film, der sich aus ökonomischen Gründen auf die Millionenschaften seiner Besucher stützen muß, kann das nicht.

Die Psychologie seiner Wirkungen ist für die breiteste Masse typisch. Und das Bedürfnis, die Nationalität zu kennzeichnen, entfällt dabei rasch.

Der Heimatfilm begnügt sich mit der Postkarten-Perspektive. Er zelebriert die kleinen Verlogenheiten, mit denen die Eitelkeit sich in größerem Kreise immer genehm machen will, er läßt es mit hübschen Fotografien aus der Bergwelt, aus unversehrten — und im Grunde genommen nur scheinbar unversehrten — Dörfern, und bei einem Menschenklischee bewenden, das nichts Problematisches an sich hat.

Alle Spuren, die zu Wesentlicherem hinführen könnten, werden verwischt. Wenn man einen solchen Film sieht, könnte man meinen, es hätte nie Generationen von Bildenden Künstlern gegeben, die diese „Heimat" wirklich gesehen haben.

Die Verfremdung, so will es scheinen, ist endgültig und beschlossen.

Werden menschliche Probleme aufgerollt, so beginnt sofort — schon nach wenigen Filmmetern — die gleiche Flucht. Man gelangt nirgendwo an den Kern, nirgends an die Quellen.

Überall begegnet man den Ausflüchten eines Neurotikers, der eine böse Vergangenheit zu verbergen hat.

Die Schatten dieser Vergangenheit liegen über allem.

Das historische Dilemma ist überall evident.

Als Nation haben wir uns mit aller Anstrengung innerlich gegen das Urteil der anderen zur Wehr gesetzt und in zehn Nachkriegsjahren versäumt, zu einem eigenen zu kommen. Und so leben wir im Dilemma zwischen Ressentiment und Angst. Wir sind eine Nation ohne Hauptstadt und ebenso sehr eine Nation ohne Urteil oder Freispruch.

Freispruch mangels Beweise ist das Beste, was wir — politisch psychologisch — aus dem deutschen Wirtschaftswunder herausgewirtschaftet haben. Das heißt: wir sprechen uns selber frei, nicht zuletzt deshalb, weil die anderen uns die Beweise schuldig geblieben sind.

Wir hätten Gelegenheit gehabt, die richtigen Beweise selber anzutreten und wir hätten versuchen müssen, selbst zu einem Urteil zu kommen.

Wir korrigieren nur.

Wir vertuschen, bemänteln, verfälschen — wie man Erinnerungen verfälscht — wir haben versucht, zurecht zu kommen und kamen im Grunde genommen zu spät.

Die halbverstandene, halbverdaute Wirklichkeit überholt uns immerzu. Kästners Gedicht „Kennst du das Land, wo die Kanonen blühn" wird schon zum zweitenmal innerhalb einer einzigen Generation „unaktuell" — an was soll der Film sich da, vor seinen Millionenschaften, halten?

Wenn es nicht einmal die außenseiterische Literatur fertig gebracht hat, vom 20. Juli bis nach Andernach zu kommen, wenn es nicht einmal den lebenden Dramatikern, jüngeren oder älteren, gelingt, das Bild eines Mannes in dieser Zeit zu definieren, wie könnte der Film da etwas anderes anbieten oder hervorbringen als die wohlmeinende Farblosigkeit Borsches oder den stumpfen Ernst Rudolf Pracks?

In Frankreich hat Cocteau avantgardistische Filme gemacht, und Außenseiter spielen in Hollywood ihre eigene Poker-Partie, Typen gehen durch die Jahrzehnte und Wahrheiten kommen im wahrsten Sinne des Wortes immer wieder über die Leinwand — wenn von hundert Filmen nur einer bleibt, der die rechte Kraft, das tiefere Maß, das neue Gesicht hat, dann ist es ja gut.

Wir wollen nicht deutsch sein und können nicht deutsch sein, denn für uns ist die Frage ungelöst: deutsch — was ist das? Was heißt deutsch? Heißt das Auschwitz oder Potsdam oder Pankow oder Bonn?

Wir sind uns diese Fragen noch schuldig und die Entscheidungen. Die große, allgemeine Kulturleistung muß erst vollzogen sein, ehe eine nationale Typik wieder das Profil einzelner Filme prägt — denn freilich werden es bestenfalls immer nur einzelne und wenige sein.

In den zwanziger Jahren hatten wir sie.

Heute haben wir sie — aus vielen Gründen — nicht.

BAMBI 1955

Alljährlich fragt FILMWOCHE nach den künstlerisch wertvollsten sowie den geschäftlich erfolgreichsten Filmen des In- und Auslandes. Kritiker und Theaterbesitzer geben die Antwort. Sie lautete:

Künstlerisch wertvollster Film

DEUTSCHLAND

Himmel ohne Sterne

Eine NDF-Produktion im Verleih von Europa
Regie: Helmut Käutner
Hauptdarsteller: Eva Kotthaus, Erik Schuman

*

AUSLAND

Marty

Eine Harold-Hecht - Burt-Lancaster-Produktion im Verleih der United Artists
Regie: Delbert Mann
Hauptdarsteller: Ernest Borgnine, Betsy Blair

Geschäftlich erfolgreichster Film

DEUTSCHLAND

Canaris

Eine FAMA-F.-A.-Mainz-Produktion im Verleih von Europa
Regie: Alfred Weidenmann
Hauptdarsteller: O. E. Hasse, Martin Held

*

Ludwig II.

Eine Aura-Produktion im Verleih von Schorcht
Regie: Helmut Käutner
Hauptdarsteller: O. W. Fischer, Ruth Leuwerik

*

AUSLAND

Der Förster vom Silberwald

Eine Rondo-Produktion im Verleih von Union
Regie: Alfons Stummer
Hauptdarsteller: Anita Gutwell, Rudolf Lenz

Die Verleihung der begehrten „Bambi"-Trophäe fand am 18. März in der Schwarzwaldhalle in Karlsruhe im repräsentativen Rahmen eines Festaktes statt. Stars des In- und Auslandes sowie die Prominenz der deutschen Filmwirtschaft gaben der Neuen Verlags-Gesellschaft, dem größten deutschen Filmverlag, die Ehre ...

BAMBI 1955

Die Überreichung der begehrten deutschen Film-Trophäe vollzog sich in einem Rahmen festlicher Eleganz. Eine gelungene, herzlich familiäre Mitternachts-Party bildete den harmonischen Abschluß

Das Orchester des Badischen Staatstheaters unter Generalmusikdirektor Krannhals eröffnete den Festakt in der restlos ausverkauften Karlsruher Schwarzwaldhalle mit der Egmont-Ouvertüre von Ludwig van Beethoven.

Verlagsdirektor Julius Mundhenke begrüßte die Filmwirtschaftler der Bundesrepublik und die zahlreichen Schauspieler aus dem In- und Auslande.

Stars und Sterne: von links nach rechts: Peer Schmidt, Michael Cramer, Horst Buchholz, Hubert von Meyerinck, Claus Holm, Germaine Damar, Ivan Desny, Romy Schneider, Maria Schell, Jean Marais, Karlheinz Böhm, O. W. Fischer, Claus Biederstaedt, Georg Thomalla, Bernhard Wicki, Barbara Rütting, Carl Möhner, Franca Parisi, Anita Gutwell, Angelika Hauff, Erwin Strahl.



Maria Schell, vielumjubelter Star des Abends, pflegte während der Mitternachts-Party einen lebhaften und fröhlichen Gedankenaustausch mit Verleger Karl Fritz. Man verstand sich prächtig.



Es war eine rauschende Ballnacht . . .

Rechts: Unermüdlicher Tänzer war Unions Generaldirektor Reinegger, hier mit Anita Gutwell, der charmanten und fröhlich beschwingten Hauptdarstellerin des preisgekrönten „Förster vom Silberwald".

Rechts unten: Vielbewundertes Tanzpaar waren Maria Schell und Jean Marais, zwei „Bambi"-Preisträger, die sich die Herzen im Sturm eroberten.

Unten: Columbias Generaldirektor Müller, den unser Bild mit Franca Parisi zeigt, fand sichtliches Vergnügen an dem familiär-eleganten Charakter der nächtlichen Party und ließ kaum einen Tanz aus.



Fotos: ringpress-Vogelmann

10 Jahre deutsche Filmtheater

Von Oswald Cammann
Geschäftsführer des Verbandes der Berliner Filmtheater e. V.

Ein Dezennium hindurch begleitete diese Fachzeitung die deutsche Filmwirtschaft. In diesen 10 Jahren haben sich die deutschen Filmtheater aus einer Katastrophe entwickeln müssen, wie sie während der kurzen Lebensdauer des Films noch nie da war. Zerschlagen und zerstört durch Kriegseinwirkungen, unschlüssig und unsicher dadurch, daß Gesetze und Verordnungen, welche die deutschen Filmtheater lenkten, von heute auf morgen verschwanden, Nutznießer, andererseits aber auch Erdulder der plötzlich hereinbrechenden freien Wirtschaft. Der gesteuerte, nach Preisen, Aufführungsfolgen, Abrechnungsmodalitäten festgelegte, durch Bedürfnisprüfung gesicherte, allerdings auch zu politischen Zwecken oft mißbrauchte Betriebsinhaber wurde plötzlich einer Welt gegenübergestellt, in der wirtschaftlich und kulturell alles, sogar der Eigentumsbegriff, aufgelöst zu sein schien. Steuern, insbesondere die Vergnügungssteuer, wurden in einer fast gegen die guten Sitten verstoßenden Weise heraufgesetzt, Gebühren erhöht, Filmmieten durch alliierte Anordnung so hoch begrenzt, daß die Geschäftsgrundlagen vollkommen verändert waren. Das waren die Aspekte und nur, wenn man sich dieses äußeren und inneren wahrhaften Umsturzes immer wieder erinnert, kann man die heutige Situation und das heutige Denken der Filmtheaterinhaber verstehen. Hinzu kam, daß urplötzlich ein ausländisches Filmangebot auf dem Markt war, ein Neuland für alle. Als retardierendes Moment für die führungslos gewordenen Filmtheater trat ein organisierter Verleih auf.

Es dauerte geraume Zeit, bis die deutschen Filmtheater sich, meist im Laufe des Jahres 1947, in Vereinen und Verbänden zusammenfanden und ein zunächst zaghaftes und tastendes Wollen und Streben in Erscheinung trat. In dieser Zeit konnte der Filmverleih einen erheblichen organisatorischen Vorsprung gewinnen, wobei dem ausländischen Verleih zur Seite stand, daß er, zumindest dem Anschein nach, vom seinerzeit noch feindlichen Ausland protegiert wurde, damals gleichbedeutend mit einem erheblichen wirtschaftlichen Übergewicht. Unter diesen ungünstigen Voraussetzungen mußte sich das deutsche Filmtheaterwesen durchsetzen.

Die Filmtheater, die nach 1945 noch bestanden, waren die Glücklichen, die den großen Drang nach Ablenkung und der Neugier nach fremden Filmproduktionen an sich ziehen konnten. Die Leistungsfähigkeit der Bevölkerung war im Durchschnitt nicht stark. Infolgedessen mußten die Theater sich vielfach damit begnügen, die alten Eintrittspreise beizubehalten. Die Menge der Besucher mußte ausgleichen. Dabei waren bauliche und technische Renovierungen an der Tagesordnung. Es bestand auch für die wenigen kapitalkräftig gebliebenen oder neu auftretenden Filmtheaterinhaber nicht die Möglichkeit, sich wirtschaftlich ungehemmt auszudehnen, so wie es der Grundsatz der freien Wirtschaft eigentlich verlangt. Ein alliiertes Gesetz schrieb vor, daß nur eine gewisse Zahl von Filmtheatern in einer Hand vereinigt werden durfte. Auch finanzielle Anlehnung an Verleih oder Produktion war verboten. Es darf auch daran erinnert werden, daß die Berliner Filmtheater eine ganze Zeit hindurch sogar zwei Währungen berücksichtigen mußten.

Es bleibt daher zweifellos ein kräftiger kultureller Teil des sogenannten deutschen Wirtschaftswunders, wenn im Laufe von weniger als 10 Jahren nicht nur fast alle in der Bundesrepublik vor dem Kriege vorhanden gewesenen Filmtheater neu und meist besser als vorher dastanden, sondern daß darüber hinaus noch eine große Anzahl vollkommen neuer Filmtheater errichtet werden konnte, Betriebe, die sich in jeder Weise mit denen des Auslandes messen können. Ist doch nicht unbekannt, daß die Einbuße, welche die Filmtheaterwirtschaft der USA infolge des Fernsehens erlitt, nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, daß die meisten dortigen Vorführstätten nach heutigen deutschen Begriffen nicht mehr als „Theater" anzusprechen waren.

Aber nicht nur die Gebäude wurden wiedererrichtet, man kam auch sehr schnell mit der Technik in Gleichschritt. Für die Idee des dreidimensionalen Filmes fanden sich Theater, die sich unter finanziellen Opfern dem Experiment zur Verfügung stellten, und denkt man an die Entwicklung der CinemaScope-Wiedergabegeräte und der Einrichtung von Breitwandvorführmöglichkeiten, so steht hinsichtlich der Finanzierung und des Tempos der Entwicklung das deutsche Filmtheaterwesen zweifellos einzig da. Gegenüber den meisten Theatern des Auslandes, deren Inhaber sich lange Zeit zurückhielten und die nur zögernd und unter Beihilfe des Verleihs CinemaScope und andere technische Neuerungen einführten, bewies der deutsche Filmtheaterinhaber aus eigener Kraft, daß er kaufmännisches Denken, was ihm so oft abgesprochen wird, doch wohl in beachtlichem Maße besitzen muß.

Diese Aufwärtsentwicklung war möglich, weil die Bevölkerung dem Filmtheater nach dem Krieg sehr weitgehend treu blieb, was zweifellos für die Qualität des Gebotenen und Erwarteten spricht, seien auch noch so viele Ansichten dagegen. Es kann den Filmtheatern auch nicht abgesprochen werden, daß sie nach Kräften versuchten, der deutschen Filmproduktion zu helfen. Wenn es galt, eine Woche des deutschen Filmes zu veranstalten, so waren die Theater, in Berlin so gut wie hundertprozentig hierzu bereit. Der trotz schärfster und krassester Kritiken bestehende Siegeszug des deutschen Films ist doch auf die vielen Filmtheater zurückzuführen, die ihn in seinen Wiederanfängen trotz Vorhandenseins bester ausländischer Filme einsetzten. Wenn sich die inzwischen gegründeten Organisationen der Filmtheater andererseits gegen manche Hilfspläne für die deutsche Filmproduktion wenden mußten, so taten sie es nicht in der Absicht, diesem Zweig der Filmwirtschaft, dem sie ja so eng verbunden sind, etwa nicht helfen zu wollen, sondern sie wußten durch ihre enge Verbindung zum einfachen Mann, was der Öffentlichkeit zuzumuten war. Damit sei angedeutet, daß die Filmtheater auch im organisatorischen Leben wieder ihren Platz erhielten und daß ihre Verbände ihrer wirtschaftlichen Potenz entsprechend ihr Dasein anmeldeten.

Die Filmtheater stellen tatsächlich greifbare Werte dar. Zumindest die Einrichtungen gehören in den überwiegenden Fällen den Inhabern und insgesamt wird ein Personal beschäftigt, das weit über die Zahl der Beschäftigten in anderen Sparten der Filmwirtschaft hinausgeht. Als Steuerzahler wird erhebliches geleistet. Gewiß, diese Erträge sind gegenüber Schwerindustrie und Großhandel gering, berücksichtigt man aber, daß neben der wirtschaftlichen Leistung die politische und kulturelle Aufgabe steht, der staatlicherseits durch Steuervergünstigungen nur in ganz geringem Umfang Rechnung getragen wird, und daß alles aus eigener Initiative, ohne Subventionen geschaffen werden mußte, so liegt hierin eine sehr nennenswerte wirtschaftliche Leistung, auf die die deutschen Filmtheater mit Recht stolz sein können.

Ein Rückblick auf die letzten 10 Jahre beweist, daß ein reger wirtschaftlicher Geist vorherrscht, der die Garantie dafür bietet, auch künftig nicht zu versagen, wenn es heißt, dem deutschen Film zu dienen und darüber hinaus ein Spiegel des Filmschaffens der Völker und Länder zu sein. Die Filmtheater sind so im wahrsten Sinne Hüter der Achtung fremder Kulturen und Anschauungen. Es dürfte ein gutes Zeichen der Zeit sein, wenn sich eine Anzahl Theater als „Filmkunsttheater" zusammenfanden, in dem bewußten Streben nach internationaler kultureller Auslese. So ging der wirtschaftliche Erfolg mit dem kulturellen Streben Hand in Hand, wobei keineswegs beschönigt werden soll, daß Ausnahmen bestanden und bestehen. Sollte uns der Frieden erhalten bleiben, könnten die öffentlichen Abgaben ein normales Maß erreichen, dürfen die deutschen Filmtheater auf weitere fruchtbare 10 Jahre rechnen. Mögen sie aber in kluger Selbstbescheidung nicht die Grenzen des wirtschaftlich Möglichen und zeitlich Bedingten verkennen und nicht sich selber in übermäßiger Ausnutzung der Konjunktur durch übertriebene Neuerrichtung von Filmtheatern die günstige Prognose zerstören.

J. Arthur Rank · Film,

FRÜHER EAGLE-LION-DISTRIBUTORS

ist heute in Deutschland der älteste Filmverleih seit Kriegsende. Anläßlich des 10jährigen Bestehens der „Filmwoche", der ersten Fachzeitschrift nach 1945, danken wir Verlag und Redaktion für die Unterstützung, die sie uns im Laufe dieser Zeit in unserer Arbeit gewährten.

Die **J. Arthur Rank · Film** ist stolz, am Wiederaufbau der deutschen Filmindustrie maßgeblichen Anteil zu haben. Wir möchten Sie nur an einige Filme erinnern, die wir in den letzten Jahren herausgebracht haben: „Madonna der sieben Monde" „Die roten Schuhe" · „Romeo und Julia" · „Hamlet" „Schwarzes Elfenbein" · „Hotel Sahara" und „Eine Königin wird gekrönt".

Die Rank · Organisation

setzt größtes Vertrauen in die Zukunft der Filmindustrie. Das beweist sie gerade jetzt mit der Verkündung ihres Monstre-Produktionsprogramms. Von 20 Filmen, die noch vor Jahresende fertiggestellt werden, sind allein 16 in Vista Vision und Farbe. Diese Filme sind auf den internationalen Geschmack abgestimmt.

Deutsche Spielfilmproduktion von 1945 bis 1955

Herstellungsjahr	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
Deutsche Spielfilme		1	9	23	62	82	60	82	103	107	129 a)
Farbfilme						1	8	7	15	26	40

= Deutsche Spielfilme = Farbfilme a) davon 4 CinemaScope-Filme und ein Cinepanoramic-Film

Besucherzahl und Bruttoeinnahmen der Filmtheater

Kalenderjahr	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
Zahl der Besucher in Millionen	150	300	460	443	467	487	516	615	675	733	770
Bruttoeinnahmen in Millionen DM	165	330	469	385	411	433	555	603	672	771	824

= Zahl der Besucher in Millionen = Bruttoeinnahmen in Millionen DM

Im Spiegel der Zahlen

In den vergangenen zehn Jahren hat sich die deutsche Filmwirtschaft in einem Maße entwickeln können, wie man es noch 1945 für unmöglich hielt. Das trifft sowohl auf die Produktion als auch auf den Verleih und die Theatersparte zu. Vier graphische Darstellungen sollen diese Entwicklung veranschaulichen. Ihnen liegt das der SPIO (Statistische Abteilung) zur Verfügung stehende Material zugrunde.

Die Kurve der deutschen Spielfilmherstellung (Schaubild links oben) zeigt eine deutliche Aufwärtstendenz. Sie setzt 1946 mit einer einzigen Produktion ein, schnellt dann aber ziemlich sprunghaft hoch und erreicht bereits 1950 mit 82 produzierten Filmen einen Punkt, der vor allem im Ausland Erstaunen hervorruft. Ein kleiner Rückschlag im darauffolgenden Jahre, 1951, ist nur vorübergehender Natur. 1953 schon wird die Hunderter-Grenze überschritten, und im Vorjahre kann die deutsche Spielfilmproduktion schließlich auf eine Spitze von 129 hinweisen, die selbst während der wirtschaftlichen Blüte der 30er Jahre als sehr beachtlich hingenommen worden wäre.

Der Anteil der Farbfilme — der 1952 beispielsweise noch keine 10 Prozent beträgt — erreicht nun schon fast ein Drittel. Eine weniger konstante Entwicklung zeigen die Ziffern der deutsch-ausländischen Gemeinschaftsproduktionen. Sie erreichen 1953 und 1954 mit 14 bzw. 15 Filmen ihren Höhepunkt, fallen jedoch 1955 wieder auf neun Filme zurück. Im gleichen Zusammenhang muß noch die deutsche Kultur- und Dokumentar- sowie Kurzspielfilmproduktion genannt werden. Hier ergibt sich folgendes Bild:

1948	1	1952	2
1949	2	1953	5
1950	3	1954	9
1951	1	1955	10

Die Atelierausnutzung zeigt das Schaubild rechts unten. Interessant ist, daß im Vorjahre die Berliner CCC-Studios mit 23 hergestellten Filmen den Geiselgasteiger Bavaria-Komplex überflügeln konnten, der von 1948 bis 1954 ununterbrochen die stärkste Kapazitätsausnutzung zu verzeichnen hatte.

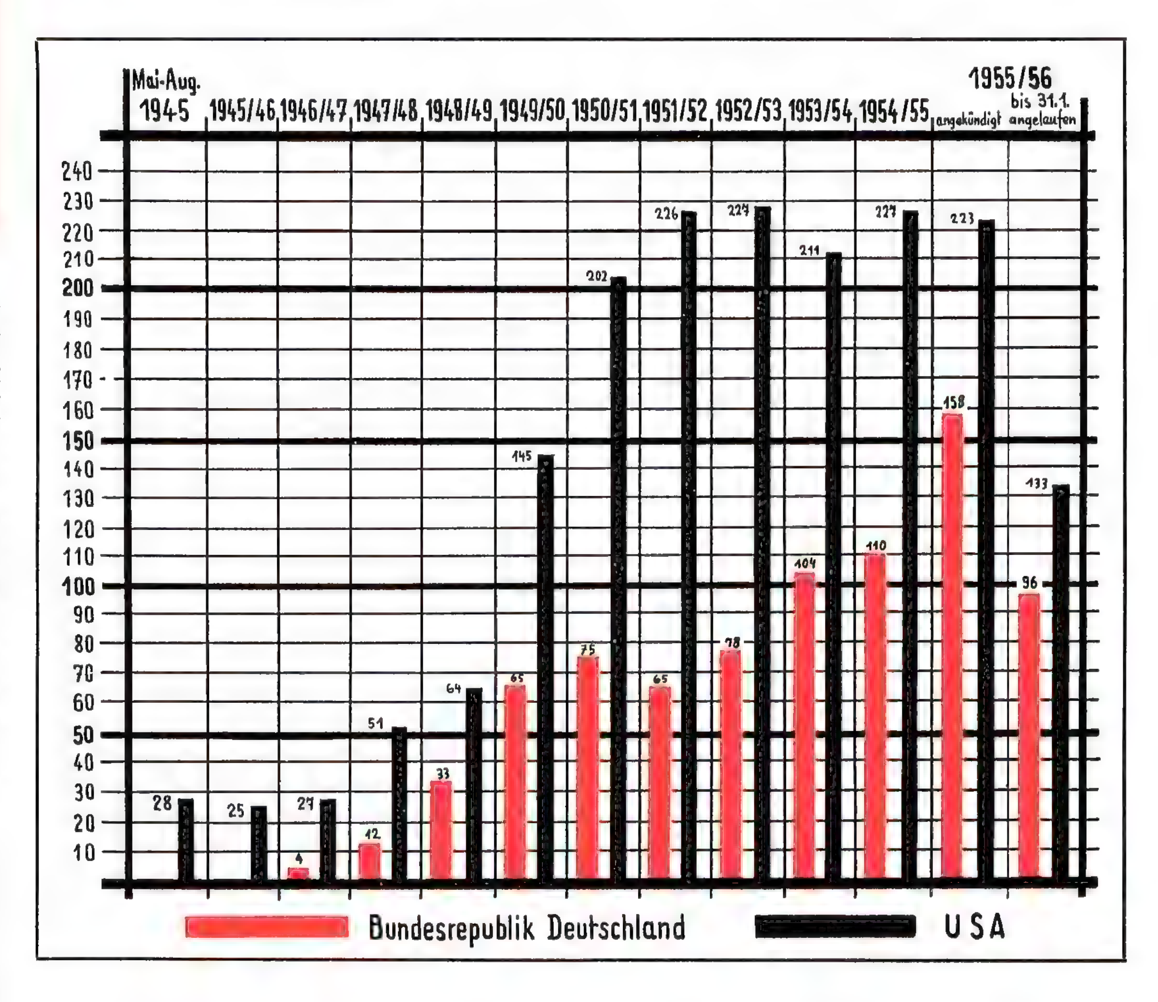
Das links unten gezeigte Schaubild gibt die Entwicklung der Besucherzahlen und der Bruttoeinnahmen unserer Lichtspielhäuser (Bundesrepublik einschließlich Westberlin) wieder. Zu vermerken wäre noch, daß 1955 bereits 14,7 Besuche auf den Kopf der Bevölkerung entfielen, während es 1945 noch 3,4 und 1950 erst 9,7 waren. Im Hinblick auf den latenten V-Steuer-Kampf der Filmwirtschaft dürfte besonders die Kurve der V-Steuer-Abgaben in Millionen DM (von 1945 bis 1947 geschätzt, seither aus den jeweiligen V-Steuer-Abgaben errechnet) interessieren.

1945	24,2	1950	91,1
1946	82,5	1951	105,8
1947	117,2	1952	118,6
1948	92,5	1953	129,7
1949	87,6	1954	139,8

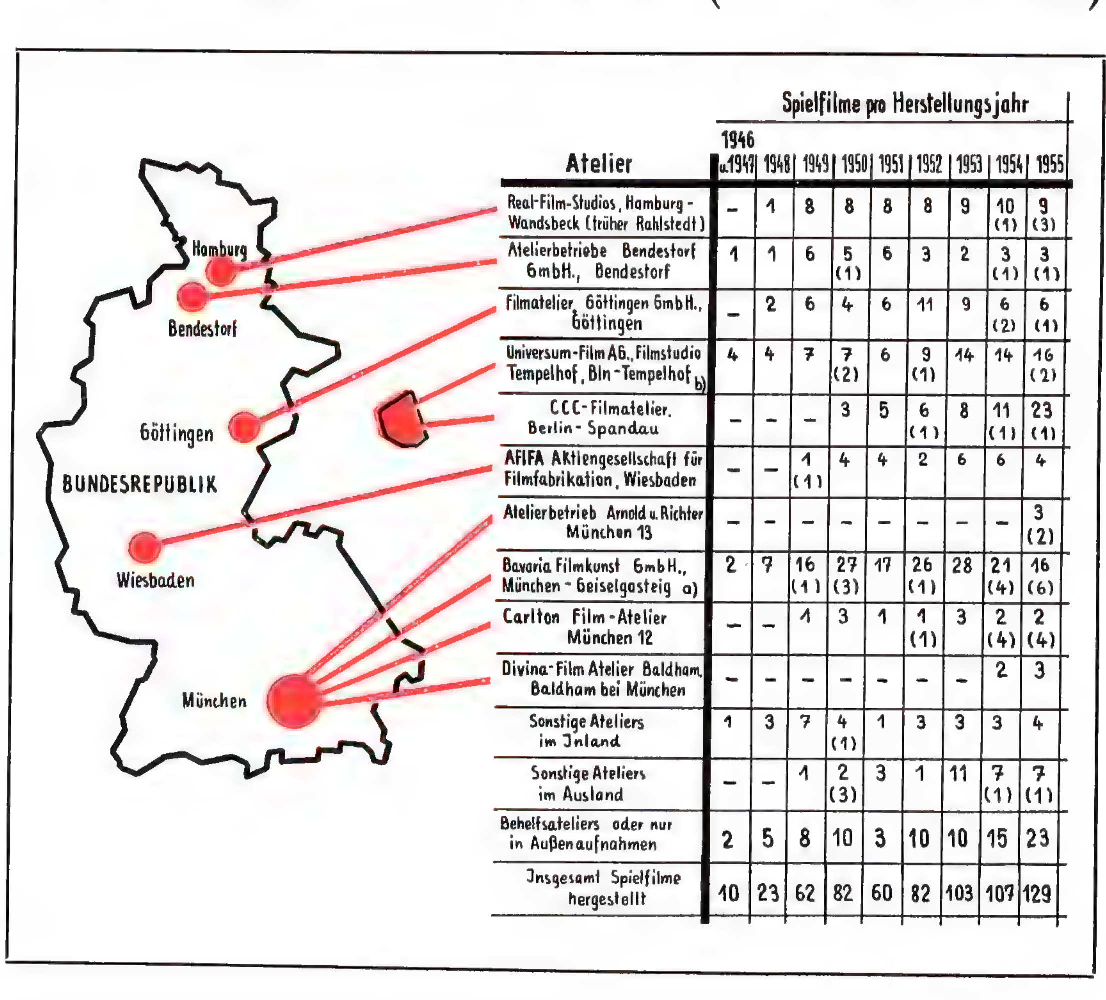
Die Angaben für 1955 liegen noch nicht vor.

Was die Aufschlüsselung des Verleihangebotes anbelangt, so zeichnet sich seit der Spielzeit 1949/50 ein Vorprellen der westdeutschen Spielfilmproduktion in die zweite Position ab. Von 1945 bis 1948/49 rangierten hinter den USA, die zahlenmäßig noch heute anteilmäßig den deutschen Markt beherrschen (wenn auch nicht mehr in dem eklatanten Ausmaße wie in den ersten Nachkriegsjahren), ständig Frankreich und England. Ab 1949/50 nimmt die Bundesrepublik diesen Platz ein, wobei sich der prozentuale Abstand zu den USA laufend verringert.

Verleihangebot von 1945 bis 1955/56



Aufteilung der deutschen Spielfilmproduktion auf die einzelnen Ateliers (1946 bis 1955)



Spielfilme pro Herstellungsjahr

Atelier	1946 u. 1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
Real-Film-Studios, Hamburg-Wandsbeck (früher Rahlstedt)	–	1	8	8	8	8	9	10 (1)	9 (3)
Atelierbetriebe Bendestorf GmbH., Bendestorf	1	1	6	5 (1)	6	3	2	3 (1)	3 (1)
Filmatelier Göttingen GmbH., Göttingen	–	2	6	4	6	11	9	6 (2)	6 (1)
Universum-Film AG., Filmstudio Tempelhof, Bln-Tempelhof b)	4	4	7	7 (2)	6	9 (1)	14	14	16 (2)
CCC-Filmatelier, Berlin-Spandau	–	–	–	3	5	6 (1)	8	11 (1)	23 (1)
AFIFA Aktiengesellschaft für Filmfabrikation, Wiesbaden	–	–	1 (1)	4	4	2	6	6	4
Atelierbetrieb Arnold u. Richter München 13	–	–	–	–	–	–	–	–	3 (2)
Bavaria Filmkunst GmbH., München-Geiselgasteig a)	2	7	16 (1)	27 (3)	17	26 (1)	28	21 (4)	16 (6)
Carlton Film-Atelier München 12	–	–	1	3	1	1 (1)	3	2 (4)	2 (4)
Divina-Film Atelier Baldham, Baldham bei München	–	–	–	–	–	–	–	2	3
Sonstige Ateliers im Inland	1	3	7	4 (1)	1	3	3	3	4
Sonstige Ateliers im Ausland	–	–	1	2 (3)	3	1	11	7 (1)	7 (1)
Behelfsateliers oder nur in Außenaufnahmen	2	5	8	10	3	10	10	15	23
Insgesamt Spielfilme hergestellt	10	23	62	82	60	82	103	107	129

Erläuterungen zum Schaubild rechts

Die Zahlen in den Klammern bedeuten, daß für den betreffenden Film noch ein zweites bzw. drittes Atelier in Anspruch genommen werden mußte.

a) Zusätzlich wurden 1950 ein, 1952 zwei, 1953 ein und 1954 zwei ausländische Spielfilme hergestellt. Ferner wurde 1955 ein in der Gesamtzahl enthaltener Spielfilm — drei Versionen — mit erheblich größerem Zeitaufwand hergestellt.

b) einschließlich des Ausweichateliers Pichelsberg.

Der Wiederaufbau des Filmverleihs nach dem Kriege

Von
Dr. Gustav Schmidt
Stellvertretender Geschäftsführer
des Verbandes der Filmverleiher

Von dem heutigen Standort der Filmwirtschaft in der Bundesrepublik aus sich zu erinnern an die Jahre nach dem Zusammenbruch und sich vorzustellen, daß damals der deutsche Film völlig vor einem Nichts stand, ist gar nicht leicht. Denn wer denkt schon heute noch daran, daß die Alliierten nach der deutschen Kapitulation den Film unter Sondergesetze stellten und durch restlose Beschlagnahme aller Filmnegative und Kopien, aller Ateliers und sonstigen Anlagen und durch ein Betätigungsverbot für alle im Verleih und in der Filmproduktion tätigen Firmen und Beschäftigten einen vollkommenen Stillstand auf dem Filmgebiet herbeiführten. Die formale Grundlage hierfür gab den Alliierten die unbestreitbare Tatsache, daß vor 1945 die maßgebenden Filmgesellschaften in staatsmittelbarem Besitz waren und praktisch fast das gesamte filmwirtschaftliche Kapital an Produktion, Verleih und Ateliers im Rahmen des UFI-Konzerns darstellten.

Die Filmversorgung der Lichtspieltheater, soweit sie den Krieg überstanden hatten und nicht von der Besatzungsmacht für eigene Zwecke beschlagnahmt waren, wurde aus dem Bestand der beschlagnahmten Kopien, in jeder Besatzungszone getrennt, von entsprechenden alliierten Dienststellen durchgeführt. Erst in den Jahren 1947 und 1948 wurden die ersten Betätigungslizenzen für Verleiher von den Alliierten erteilt, wobei jede Besatzungszone hierfür nach eigenen Grundsätzen und auch in der Zuteilung des beschlagnahmten Kopienstocks an diese Verleiher nach verschiedenen Maßstäben handelte. Der Austausch zwischen den Zonen war untersagt und erst 1949 wurde durch ein trizonales Austauschabkommen der Weg für einheitliche Gestaltung und Betätigung des Verleihs im gesamten Bundesgebiet frei.

Im Spätsommer 1948 hatten sich die bis dahin lizenzierten deutschen Verleiher mit dem (französischen) IFA-Verleih und der (englischen) Eagle-Lion-Film und mit Unterstützung des in der MPEA zusammengeschlossenen amerikanischen Verleihs zu einem Verband der Filmverleiher — schon auf Bundesebene — zusammengefunden, um gemeinsam die dem weiteren Aufbau der Filmwirtschaft entgegenstehenden Schwierigkeiten finanzieller, technischer und behördlicher Art für die Verleihsparte zu überwinden. Die privaten deutschen Verleihfirmen mußten sich hierbei auf der neuen Grundlage des freien Wettbewerbs und der freien Wirtschaft bewegen lernen, welche ihnen die alliierten Monopolanordnungen und Dekartellisierungsgesetze vorschrieben. Neue wirtschaftliche Formen in der Beziehung zwischen den neu entstandenen Produzenten- und Verleihfirmen und zwischen Verleih und Theater mußten gefunden werden. Die ersten deutschen Filme neuer Produktion waren bereits hergestellt und in Verleih genommen worden. Der Engpaß der Rohfilmbeschaffung brachte hierfür neue Schwierigkeiten und erforderte die Hilfe der Besatzungsmächte. Die Beendigung der Entnazifizierung machte in personeller Hinsicht erst neue Kräfte frei und die 1949 erfolgende Freigabe der privaten Filme aus der Produktion vor 1945 an die Berechtigten brachte neben dem Verleiheranteil an UFI-Filmen erst neues und eigenes Kapital in den Kreislauf der so schwächlich entstandenen Filmwirtschaft.

Der Entwicklung gerade der Verleihsparte mußte die wesentlichste Bedeutung für den Aufbau des Filmwesens in der Bundesrepublik zukommen, denn ihr oblagen als der Mittlerin zwischen Produktion und Theater die wichtigsten Aufgaben, nämlich die praktisch kapitallose Produktion zu finanzieren bzw. durch Lizenzverträge und Garantien die Kreditmöglichkeiten zu beschaffen, für die richtige Auswahl der Filme zu sorgen und durch einen gut organisierten Apparat den schnellen Rückfluß und die Amortisation des Produktionskapitals zu sichern. Weil diese Aufgabe so schwierig für die Verleiher war, die selbst mit geringen finanziellen Mitteln zahlreiche Hindernisse und technische Einschränkungen vieler Art überwinden mußten, ist es um so erstaunlicher, daß die Entwicklung des deutschen Verleihwesens, so oft Erfolg und Mißerfolg auch wechselten, insgesamt gesehen einen stetigen und sogar schnellen Aufschwung nahm, obwohl die Zahl der Filmtheater auf einem gegen früher fast halbierten Auswertungsgebiet nur halb so groß war wie heute und die Theater in schlechtem Zustand und zum großen Teil von Registranten geführt waren, die erst allmählich wieder dem ursprünglichen Eigentümer Platz machten.

Der Weg eines vertikalen Zusammenschlusses mit einer zweckmäßigen Risikoverteilung war durch die alliierten Kartellbestimmungen verschlossen, welche den Verleihern sowohl die Beteiligung an der Produktion — und umgekehrt — als auch die Angliederung von Filmtheatern als bessere Abspielbasis verboten.

Die besonderen Meilensteine der nach der Gründung des Verleiherverbandes folgenden Aufbauentwicklung und der Sicherung ihres Erfolges waren die Gründung der Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft und der ihr angegliederten Filmselbstkontrolle im Jahre 1949, an der die Verleiher bedeutenden Anteil hatten und deren maßgebende Stütze sie blieben. Das nach Meinung der deutschen Produzenten die deutsche Filmproduktion bedrohende Übergewicht der ausländischen Filme drängte zwar zu Erörterungen über eine Marktregelung, wobei es im Jahre 1951 vorübergehend zu erheblichen Differenzen zwischen den Theaterverbänden und den anderen Sparten kam und sogar der Fortbestand der SPIO bedroht war. Und doch setzten die gemeinsamen Schwierigkeiten und Interessen bei allen Sparten die Erkenntnis durch — für welche sich wiederum die Verleiher mit dem Schwergewicht ihrer Bedeutung in erster Linie einsetzten —, daß die im Rahmen der SPIO selbstgewählte Ordnung als Basis der filmwirtschaftlichen Gemeinschaft erhalten bleiben mußte. Die mit einer Marktregelung möglicherweise verbundene Einflußnahme des Staates blieb ausgeschaltet, nachdem die Leistungen in Produktion und Verleih deutscher Filme einen ständig steigenden Anteil an den Theaterumsätzen für diese Filme sicherten, wobei dieser Anteil gegenüber den Auslandsfilmen von etwa 25 bis 30 Prozent im Jahre 1950 bis heute auf etwa 55 Prozent gestiegen ist.

Die Verleihwirtschaft wirkte im Rahmen der SPIO dann auch führend mit an der Lösung neuer Aufgaben, die insbesondere auf dem Gebiet der Exportförderung deutscher Filme, des Kartell- und Urheberrechts, des Steuerrechts, des weiteren Ausbaues der FSK, welcher durch die Übertragung der Jugendprüfung der Filme durch die Kultusminister der Länder sogar eine besondere öffentlich-rechtliche Bedeutung zukam, lagen und auch für die Zukunft von ständiger Bedeutung bleiben werden. Sie trug weiterhin dazu bei, daß mancherlei behördliche Einschränkungen, wie hauptsächlich die Preisanordnung 88/48, beseitigt wurden und nun dem freien Spiel der Kräfte nicht mehr entgegenstanden, daß in Verhandlungen mit den wichtigsten Filmproduktionsländern einfuhrregulierende Abkommen getroffen wurden, die eine gewisse Ordnung auf dem deutschen Markt sicherten, und daß auf vielen Gebieten, wie Zölle, Umsatzsteuer, Vergnügungssteuer und anderen, gesetzliche Erleichterungen erlangt wurden. Die Beziehungen des Verleihs zu seinem ständig wachsenden Kundenkreis der Filmtheater und ihren Verbänden waren nicht allein durch die gemeinsame Arbeit in der SPIO bestimmt. Auch durch Übereinkommen auf dem Gebiet der Bezugsbedingungen und der Abrechnungskontrolle des Verleiherverbandes in einem dem gegenseitigen Verhältnis entsprechenden guten Klima waren sie gefestigt worden.

Nach Freigabe der alliierten Lizenzierung Ende 1949 war die anfänglich kleine Zahl der Verleiher, die sich ein Jahr vorher zu dem Verband zusammengeschlossen hatten, sehr schnell gewachsen, zumal zu diesem Zeitpunkt auch der MPEA-Verleih sich auflöste und die in ihm vereinigten amerikanischen Firmen eigene Gesellschaften bildeten und dem Verband beitraten. Es konnte und sollte auf Grund des gesunden und des aus dem wirtschaftlichen freien Wettbewerb sich ergebenden Ausleseprozesses nicht ausbleiben, daß sich in der Struktur der Mitgliedschaft im Laufe der Jahre ein Wandel vollzog und sich damit eine von Jahr zu Jahr zunehmende wirtschaftliche und finanzielle Konsolidierung der Verleihwirtschaft abzeichnete. Wenn auch nominell der Bestand an Verleihfirmen noch relativ hoch ist, da verschwundene Unternehmen durch neu auftauchende ersetzt wurden, so tritt doch deutlich die Entwicklung einer größeren Zahl von Verleihern zu Großfirmen in Erscheinung, welche in der Lage sind, alljährlich eine bestimmte größere Zahl deutscher Filme zu finanzieren und durch erstklassige Auswertung zu amortisieren. An dieser günstigen Entwicklung hat die Hergabe von Bürgschaften durch einige Bundesländer und durch den Bund als Starthilfe für die Produktion mitgewirkt, indem Produktionskredite seitens der Banken ermöglicht wurden, die sonst in den vergangenen Krisenjahren der deutschen Produktion zweifellos nicht gegeben worden wären, und dadurch die Produktionsstätten erhalten blieben. Die jetzt größtenteils erfolgte Einstellung der Bürgschaften dürfte den Bestand der starken Verleiher jedoch nicht mehr erschüttern können.

Die Zahl der jährlich zur Auswertung gelangenden deutschen Filme hat seit der Währungsreform stetig zugenommen (im letzten Jahre rund 120), während die ausländischen Filme nach einer besonders starken Einfuhr für den deutschen Markt im Jahre 1950 auf Grund der bereits erwähnten Filmabkommen mit dem Ausland in den letzten Jahren auf eine nur leicht schwankende Zahl von etwa 350 pro Jahr zurückgingen. Diese ausländischen Filme sind zum größten Teil in Händen bestimmter bedeutender Verleihfirmen, die ihr Programm ausschließlich damit ausstatten; trotzdem aber finanzieren und verleihen auch einige dieser Firmen deutsche Spielfilme. Ungefähr 12 Verleihfirmen stützen sich in erster Linie auf den deutschen Film, vervollständigen aber ihr Programm auch durch ausgewählte Auslandsfilme, um dadurch einen gewissen Kostenausgleich zu erlangen. Diese Synthese in den für die Theater maßgebenden Verleihprogrammen hat sich durchaus bewährt und zur Festigung der Mittlerrolle des Verleihs zwischen Produktion und Theaterbesitz beigetragen.

Abschließend zu diesem Rückblick kann die Feststellung getroffen werden, daß der Filmverleih in konsequenter Haltung zu den Grundsätzen der wirtschaftlichen Freiheit, des Leistungswettbewerbs und der selbstgewählten Ordnung, auch zuweilen im Gegensatz zu anderen Sparten, eine Entwicklung genommen hat, die zu der heutigen Struktur der Filmwirtschaft in Deutschland, frei von staatlichem Einfluß, maßgeblich beigetragen hat. Im Zuge dieser Entwicklung, die aus kleinsten Anfängen in den recht bewegten Nachkriegsjahren bis heute einen Zeitraum von knapp zehn Jahren umfaßt, ist der Verleih zu einem Faktor geworden, der seiner Aufgabe als Risikoträger, Mittler und Stütze der deutschen Filmwirtschaft in vollem Maße gerecht wird.



KIPTAR

SUPER-KIPTAR

ANAMORPHOTIC-KIPTAR

Drei Objektivnamen sind in der ganzen Welt anerkannt und zum Begriff geworden. Und das mit Recht, denn ISCO garantiert für helle, scharfe und brillante Bilder mit ausgezeichneter Randschärfe. ISCO-Qualität erfüllt damit alle Ansprüche der modernen Filmtheater.
Bitte schreiben Sie uns. Wir beraten Sie gern.

Use ISCO Lenses! You will be surprised of their supreme quality that guaranties maximum light-intensity, brilliance and perfect definition right to the edges.
Your problems are our problems: advice is part of our service.

Trois noms d'objectifs qui ont acquis une renommée mondiale et cela de plein droit, car les objectifs ISCO garantissent une image lumineuse, brillante et une parfaite netteté marginale. La qualité ISCO satisfait ainsi pleinement toutes les exigences de la projection cinématographique moderne.
Ecrivez-nous, nous vous conseillerons très volontiers.



OPTISCHE WERKE GMBH GÖTTINGEN

GERMANY

Von Babelsberg bis Bendestorf

Etwa zehn Jahre sind vergangen, seit der deutsche Film begann, sich wieder eine neue Existenz zu schaffen. Dieser Wiederaufbau einer einstmals ungemein leistungsfähigen Industrie war nur möglich, weil alle Sparten mit Hand anlegten. Was heute an den Zentren der deutschen Filmherstellung geleistet wird, ist deshalb nicht nur auf die Initiative einzelner zurückzuführen (die seinerzeit die Aufgabe der Stunde erkannten), sondern darf im besten Sinne des Wortes als ein Gemeinschaftswerk der gesamten Branche bezeichnet werden. Aus den Illusionen sind längst Wirklichkeiten geworden, und heute, da die Produktion wieder auf Hochtouren läuft, ist es gut, sich die Entwicklung des vergangenen Jahrzehnts – soweit sie den Wiederaufbau der Ateliers anbelangt – noch einmal vor Augen zu führen. Es berichten darüber die Korrespondenten der FILMWOCHE aus Hamburg, Göttingen, Wiesbaden, München und Berlin.



HAMBURG: „In jenen Tagen" fing es an

Man schrieb das Jahr 1948, als in Hamburg für Filmzwecke sieben Millionen DM bereitgestellt wurden. Hanseatischer Geist, traditionsverbunden und aufgeschlossen, erkannte die auf diesem Gebiet liegenden Chancen und stieß in Neuland vor. Der Ausfall von Babelsberg unterstützte den Plan. Wenn auch später ein kleiner Teil der Summe — es waren 750 000 DM — an die Schiffahrt abgezweigt werden mußten, der ja in Hamburg immer eine besondere Rolle zugefallen ist, so verblieben doch genügend Mittel, der Produktion (Real) eine gesunde Basis zu verschaffen.

Zu den Pionieren jener Zeit gehörten vor allem Helmut Käutner und Walter Koppel. Ihnen standen im Anfang nicht einmal Ateliers zur Verfügung; sie mußten improvisieren, in Gasthäusern am Rande der Stadt drehen, oft auf Dinge verzichten, ohne die man heute nicht mehr auskommen zu können glaubt. „In jenen Tagen" wurde damals geboren, Käutners dramatische „Auto"-Biographie. Später ging der Regisseur nach München, aber inzwischen ist er in der Elb-Metropole längst heimisch geworden. Walter Koppel — dessen Atelierkomplex heute den modernsten Anforderungen genügt — schuf nach und nach die materiellen Voraussetzungen. Bisher haben 72 Filme seine Studios verlassen. Weitere Namen, die mit goldenen Lettern in das Buch der Hamburger Filmindustrie geschrieben werden konnten, sind F. A. Mainz und Fritz Kirchhoff.

In technischer Hinsicht bekam Hamburg vor allem durch den stereophonischen Ton einen Namen, und mit dem Plastorama-Verfahren wurde hier erstmals in einem Studio auch die optische Entwicklung vorangetrieben. Was in „jenen Tagen" begonnen wurde, ist heute zur einflußreichen Industrie geworden, zu der die Geyer-Kopierwerke und die Rank-Synchronstudios in Rahlstedt ebenso gehören wie die Synchronstudios der Alster-Film in Ohlstedt und der Rhythmoton im Kern der Stadt. Nicht zu vergessen auch das Haus in der Heilwigstraße, in dem die „Neue deutsche Wochenschau" und „Welt im Bild" entstehen.



BENDESTORF: Klarheit ist notwendig

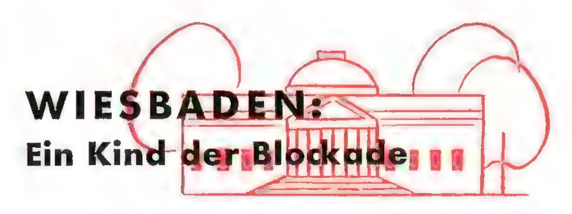
Wie anders zeigte sich im Endergebnis die Entwicklung der Bendestorfer Filmproduktion, die in der Heide zwischen Harburg und Jesteburg heimisch wurde. Nicht weit — und doch zu weit — von Hamburg stampfte Rolf Meyer seine Ateliers aus dem Boden: 1947 präsentierte seine Junge Film-Union den Streifen „Menschen in Gottes Hand". Ein verheißungsvoller Titel, der sich schon 1951 mit „Es geschehen noch Wunder" in enttäuschende Ironie wandelte. 19 Filme waren es, die Rolf Meyer produzierte, dann aber wuchsen ihm die Verhältnisse über den Kopf. Inzwischen ist Bendestorf unter Kuratel gestellt worden: Fink-Film hat dort 14 weitere Streifen produziert. Produktionspausen und Rationalisierungssorgen ließen den Platz zu einem Spielball im Tauziehen zwischen Niedersachsen und Hamburg werden. Nur eine baldige, ebenso klare wie eindeutige Entscheidung kann diese Situation bereinigen.



GÖTTINGEN: Für Qualität und Linie

Auch für Göttingen ist der Film Neuland. Die Universität gab dem Ort den Charakter, und das Theater spielte seit je eine führende Rolle im kulturellen Leben dieser Stadt. Aber die Begriffe „Göttingen" und „Film" sind heute nicht mehr voneinander zu trennen, wobei man hier eigentlich von Anfang an darauf geachtet hat, anspruchsvoll zu bleiben und eine gewisse Linie zu wahren. Zuerst begegnete man allerdings auch in Göttingen dem „Findelkind" Film mit Zweifeln — erst als am 21. August 1948 die Dreharbeiten für „Liebe 47" begannen, schmolz das Eis und die Bedenken verflogen. Ein weiter Weg bis heute, da in das weiße Atelier am ehemaligen Flugplatz der 56. Film eingezogen ist.

Hans Abich und Rolf Thiele waren die Begründer der Filmaufbau G. m. b. H., in deren Hallen immerhin Produktionen wie „Nachtwache", „Es kommt ein Tag", „Geliebtes Leben", „Königliche Hoheit", „Mamitschka" und „Sie" entstanden sind. Von 69, seit 1949 prädikatisierten deutschen Spielfilmen entstanden 13, also etwa 20 Prozent, in Göttingen. Neben der künstlerischen Qualität steht die wirtschaftliche Bedeutung des Ateliers für die Stadt Göttingen und das Land Niedersachsen. Sie macht sich vor allem auf dem Arbeitsmarkt und auch für die Zubringerindustrie bemerkbar. Abschließend sei noch erwähnt, daß man Konjunktur- oder Kapazitätsschwankungen in Göttingen kaum gekannt hat.



WIESBADEN: Ein Kind der Blockade

Während der Berliner Blockade kam man in der ehemaligen Reichshauptstadt auf den Gedanken, im Zuge der laufenden Verlagerungen auch für die Filmwirtschaft gewisse Sicherheiten einzubauen. Wichtige Geräte wurden auf dem Luftwege nach Wiesbaden gebracht und waren dort schließlich der Anlaß, sich mit der Schaffung einer Produktionsstätte an der Peripherie des weltbekannten Kurbades zu befassen. Die Stadtverwaltung erkannte sehr bald die Gelegenheit, sich hier eines neuen Industriezweiges zu bedienen, der — wie man meinte — nicht nur das Renommee der Stadt erhöhen, sondern auch die Ausnutzung ihrer wirtschaftlichen Kapazität vergrößern könne. Sie stellte schließlich 85 000 qm Waldgelände zur Verfügung und überließ der AFIFA pachtweise eine Reithalle, die sich bereits auf dem Grundstück befand. Dieser Komplex konnte mit geringem finanziellem Aufwand in ein Filmatelier verwandelt werden.

Die weitere Entwicklung Wiesbadens als Filmstadt ist auf das engste mit dem Namen Richard Steppacher verbunden. Inzwischen verfügt der von ihm koordinierte Atelierbetrieb über drei Aufnahmehallen, und auch der technische Park konnte im Laufe der Jahre auf den modernsten Stand gebracht werden. Hinzu kam der Bau eines Kopierwerkes im Jahre 1949, eines sehr leistungsfähigen Betriebes, in dem u. a. die Wochenschau „Blick in die Welt" hergestellt wird.

Etwa 200 Betriebsangehörige sind heute in den Studios und dem Kopierwerk tätig. Sie gelten als Stamm der Belegschaft, den man gegebenenfalls — wenn es die Situation erfordert — aus dem Reservoir der Städte Frankfurt und Wiesbaden vervollständigen kann. So bieten sich die Filmateliers „Unter den Eichen" heute als ein ebenso rationelles wie schaffensfreudiges Ganzes dar, das neben seinen wirtschaftlichen Vorzügen auch noch über den Reiz einer Landschaft verfügen kann, die in aller Welt geschätzt und geliebt wird: Vor den Toren der Stadt zieht sich der Taunus dahin, und in nicht allzu großer Entfernung bieten Rhein und Main Gelegenheit, die Schönheit der Natur in vielerlei Form für Außenaufnahmen auszunutzen.



MÜNCHEN: Im Zeichen neuer Herren

Nach Kriegsende übernahm München die Funktion, die vorher Berlin innegehabt hatte. Fritz Thiery erkannte, daß in der bayerischen Metropole ein großer Teil der deutschen Filmherstellung konzentriert werden könne. Er er-

weiterte und modernisierte die vorhandenen Anlagen in einem Maße, daß heute das seit 1921 organisch gewachsene Geiselgasteig mit seinen acht Aufnahmehallen betriebs- und aufnahmetechnisch als modernste Produktionsstätte des Bundesgebietes gilt. Parallel zu dieser Entwicklung ging die interne Modernisierung des Betriebes, die technische Erneuerung und Ergänzung des vorhandenen Maschinenparkes, vor sich. Dabei wächst die Bedeutung der Filmstadt vor den Toren von München, wo kürzlich die neue Bavaria nach der Reprivatisierung ihre Arbeit aufnehmen konnte, ständig. Bei einer Jahreskapazität von 35 bis 40 Spielfilmen nutzt heute Geiselgasteig einen erheblichen Teil der westdeutschen Produktion aus. Insgesamt wurden in den vergangenen neun Jahren 180 Filme hergestellt. Derzeit steht die Bavaria als aktueller Schwerpunkt der deutschen Filmproduktion im Brennpunkt des allgemeinen Interesses. Man kann erwarten, daß die neuen Herren, getreu der Verpflichtung aus dem übernommenen Erbe, der deutschen Filmwirtschaft weitere Impulse zuführen, von denen nicht zuletzt Geiselgasteig als Produktionszentrum profitieren wird.



BERLIN:
Produktion verfünffacht

Es war wenig genug, was 1945 nach dem völligen Zusammenbruch in Berlin filmisch gesehen zurückblieb. Allen Produktionsstätten hatte der Krieg Wunden geschlagen, Bomben hatten den größten Teil der Anlagen zerstört. Hinzu kam, daß Babelsberg in der späteren Sowjetzone lag und auch Joachimsthal im Ostsektor alsbald der westdeutschen Produktion verlorenging.

Als man 1946 mit dem Wiederaufbau begann, verfügte Tempelhof lediglich über 1475 qm Atelierraum. 105 Belegschaftsmitglieder der UFA waren vor zehn Jahren dort tätig und stellten nach 1945 zwei Spielfilme und drei Kurzfilme her. Material ließ sich in dieser Zeit kaum beschaffen, und nur dem unermüdlichen Einsatz aller Kräfte war es zu danken, daß man schon so kurz nach dem Zusammenbruch überhaupt wieder Filme herstellen konnte. Als nach der Währungsreform und der Zeit der Blockade die Anforderungen stiegen, begann Arthur Brauner, auf einem Spandauer Betriebsgelände Atelierhallen zu errichten. Anfangs schien es nur ein Notbehelf, was da geplant wurde. Als die Spandauer Ateliers 1950 eröffneten, verfügten sie über knapp 1000 qm Atelierraum. Immerhin wurden in diesen beiden Hallen in jedem Jahr bereits drei Spielfilme gedreht.

Ununterbrochen sind inzwischen Tempelhof wie Spandau gewachsen. In Tempelhof behalf man sich lange Zeit mit einer Nothalle, die für den Eisrevue-Film „Der bunte Traum" erbaut und später auf das gegenüberliegende Gelände der Oberlandstraße versetzt worden war. Heute verfügt die UFA über 3941 qm Atelierraum; die Zahl ihrer Belegschaftsmitglieder beträgt 350. Zu den Hallen in Tempelhof kamen die Bauten des ehemaligen Seeschlosses Pichelsberg und das Gelände der ehemaligen Mars-Film in Ruhleben hinzu, wo in erster Linie die Dokumentar-Abteilung produziert und wo auch synchronisiert wird. 19 Filme entstanden 1955 in den UFA-Ateliers.

In Spandau wurden im Laufe der Zeit vier weitere Hallen erbaut, so daß auch dort 3939 qm Atelierraum zur Verfügung stehen. In der Produktion übertraf Spandau im vergangenen Jahr mit insgesamt 27 Filmen, davon 12 in eigener CCC-Produktion, Tempelhof erheblich. Der gesamte Berliner Produktionsraum hat sich also in den zehn Jahren nach dem Kriege fast verfünffacht.

Kleine Wirtschafts-Retrospektive

Ein Filmjahrzehnt wird besichtigt

1946 Kein Filmschaffen, Theaterbetrieb ohne Sondergenehmigung, keine freie Filmauswahl; Zuweisung durch die Militärverleihe. Erste Tagung der Filmverleiher in der britischen Zone, Nachkriegswochenschau erstmals tätig. Gründung der Defa: erster Film „Mörder sind unter uns". In Österreich laufen etwa dreißig alte deutsche Filme. Drei Filme in Geiselgasteig synchronisiert, Beginn der Synchronisation in der französischen Zone. „Blick in die Welt" wird gegründet, erster westdeutscher Film („Zugvögel") in der britischen Zone hergestellt.

1947 In 4000 wieder betriebsfähigen Filmtheatern (Klage über mangelnde Kohlenzuteilungen für Heizzwecke) 7 Filme hergestellt, 13 Filme uraufgeführt. Weitere Lizenzerteilungen in Hamburg, im Herbst auch in Göttingen. Erster deutscher Film in der US-Zone („Zwischen Gestern und Morgen"). Genfer „Allgemeines Zoll- und Handelsabkommen" (GATT) tritt mit diskriminierender Fußnote zum deutschen Filmzoll (Quotabegrenzung auf 27 Prozent) in Kraft. Theaterbesitzer können begrenzt frei disponieren, zunächst nur in der britischen Zone. MPEA kommt nach Westdeutschland. Gespräche über die Gründung einer SPIO, Gründung des Verbandes der Filmproduzenten und des Theaterverbandes in Hamburg. Mehrere Sitzungen der zugelassenen Produzenten mit der US-Militärregierung in Berlin und München. Radikale Senkung der Eintrittspreise durch das Zentralamt für Wirtschaft.

1948 Festsetzung der Leihmietensätze durch die Verwaltung für Wirtschaft auf 30 bis 43 Prozent. Die meisten Filmtheater in der US-Zone unter Sequester-Verwaltung; Militärregierung gestattet schrittweisen Aufbau privater deutscher Verleihnetze in den dei Westzonen und West-Berlin. Gründung der Arbeitsgemeinschaft der Filmtheater in der US-Zone. 15 Defa-Filme geplant. Die Filmtheater in der sowjetischen Besatzungszone werden enteignet. Gründung der Arbeitsgemeinschaft der Filmtheater in der US-Zone. Intensive Gespräche über die SPIO-Gründung. Regelmäßiger Produktionsbeginn in Geiselgasteig. Streikmaßnahmen in Nordrhein-Westfalen gegen V-Steuererhöhungspläne der Militärregierung; 23 Filme hergestellt.

1949 Verwaltung für Wirtschaft verbietet Sonderzuschläge (Kulturgroschen usw.) auf Eintrittspreise, dennoch weiter Erhebung durch einzelne Städte. MPEA bringt 12 Filme heraus. Gründung des Arbeitsausschusses der Filmwirtschaft (31. 3. 1949) und der FSK (erster Prüftag 16. 7. 1949). Erhard für Schwerpunkt der deutschen Filmindustrie in Berlin, Magistrat bietet Finanzierungshilfe an. Geiselgasteig steht leer. Konstituierung der Sonderstelle Filmwirtschaft in Bayern zur Vermittlung von Produktionskrediten. Bemühungen um einheitlichen Produzentenverband. Zerschlagung des UFI-Konzerns durch gleichlautende Militärregierungsgesetze. Förmliche Gründung der SPIO durch Umgründung des Arbeitsausschusses. Keine Prädikatisierungen durch die FSK. Verleiherverband gegen Filmimportbeschränkungen. 11 Defa-Filme, Aufhebung des Lizenzierungsverfahrens, Einführung der Gewerbefreiheit. 62 Filme produziert, davon 39 durch dreißig Produzenten.

1950 SPIO beantragt Steuerermäßigung; ZdF gegründet. Filmbewertungsstelle prüft 1500 Filme, drei Filmfinanzierungsinstitute gegründet. Anhaltende Finanzierungsschwierigkeiten. Tempelhof steht vorübergehend leer. Bundestag schaltet sich ein. Bonn genehmigt zur großzügigeren Produktionsankurbelung nach Streik der Filmschaffenden in München und SPIO-Protesten 20 Millionen DM Ausfallbürgschaften. Ausländische Verleiher treten dem deutschen Verband bei; einheitlicher westdeutscher Produzentenverband. SPIO plädiert für Eintrittspreiserhöhung. Hohe Kommission fordert rasche UFI-Liquidation. Hamburger Produzenten für Kontingentierung der Filmeinfuhr, Meinungsverschiedenheiten darüber mit den Filmtheatern, SPIO-Vollversammlung fällt aus, Auseinandersetzung über Leihmietsätze. NWDR beginnt Fernsehen. SPIO für gemeinsame Bezugsbedingungen und gegen Quota. Vorbereitung Filmfestspiele Berlin. Versteigerung ehemals reichseigener Filme in Wiesbaden ohne annehmbare Gebote; Hohe Kommission lehnt deutschen UFI-Gesetzentwurf ab. Produzenten auf der SPIO-Tagung in Hamburg für Quota, Bundesregierung verspricht Verlängerung der Bundesbürgschaften.

1951 ZdF gegen Quota. Kompromißbereitschaft in dieser Frage unter Bedingung eingeführter Zulassungsordnungen. SPIO gegen UFA-Reprisenverleih. Jugendschutzgesetz vom Bundestag verabschiedet. Konstituierung des deutschen beratenden Ausschusses für die Reorganisation der Filmindustrie. Genossenschaft der Filmtheater gegründet (Produktionspläne), weitere Sofortmaßnahmen für Geiselgasteig gefordert. SPIO zerbricht an Quota-Frage und Verleihmietendiskussion, Arbeitsgemeinschaft der Filmindustrie Deutschlands will Sitz nach Bonn verlegen, scharfe Auseinandersetzungen innerhalb der drei Sparten. FSK-Prüfkosten auf 0,40 DM je Meter festgesetzt. Drei Verbände gegen Autoren-Gema. Bundeswirtschaftsministerium verkündet Preisverordnung über Filmmieten in alter Höhe. Die Kirchen treten wegen Fall „Sünderin" aus der FSK aus und werden zum Wiedereintritt aufgefordert. Erste Bemühungen zur Wiederbelebung der SPIO. Bonn beginnt mit der Ausarbeitung von Bürgschaftsrichtlinien. Niedersachsen will als erstes Land prädikatisierte Filme V-Steuer-begünstigen. Theaterverband Württemberg-Baden für Eintrittspreiserhöhung. Senat Hamburg erhöht Bürgschaftsvolumen von 3,5 auf 5,5 Millionen DM. Vollmachten für FBL werden erweitert. Rückläufige Zahl der deutschen Spielfilmproduktionen auf 60; weitere Aufsplitterung der Produktion.

1952 Bemühungen um SPIO scheitern. Bundes- und Länderbürgschaften bringen Produktionsaufschwung auf 82 Spielfilme, Filmfinanzierungsinstitute alter Prägung scheitern. Versuche zur Gründung einer privaten Filmbank mit Hilfe der UFI-Liquidationsmasse oder einer Sondersteuer. ZdF lehnt weitere Sonderbelastungen ab. Gesamtes Verleihangebot übersteigt 400 Filme; Exporterlös deutscher Filme 6 Millionen DM. Filmbankpläne scheitern praktisch. Neue schärfere Bundesbürgschaften werden erwogen. Diskussionen über strukturelle Fragen, vor allem Einsatz der UFI-Gesellschaften. Beginn von Co-Produktionen mit Österreich und Italien. Anhaltende Zersplitterung bei den Produzenten. Quota-Gesetz hat keine Chancen im Bundestag, obwohl zunächst positive Haltung des Filmausschusses. Erste Angriffe im bayerischen Landtag auf die Filmpolitik der Staatsregierung.

1953 Anfang des Jahres große Stockung in Produktion, Bund stellt 60—80 Mill. DM für zweite Bürgschaftsaktion zur Verfügung (28. 6. Gründung der Bürgschaftsgesellschaft in Frankfurt), Bayern und Niedersachsen haben Bürgschaften auf Landesebene, Hessen möchte mit dem Bund gemeinsam arbeiten. Es werden 100 Filme hergestellt. In Bayern Untersuchungsausschuß in Sachen Bayernbürgschaften. Norddeutsches Filmkontor verschwindet, Hamburg gründet ein eigenes. Einige Verleiher treten als Produzenten auf. 250 Filmtheaterneueröffnungen, 583 Filme auf dem westdeutschen Markt. Im neuen Bundestag Bausch Filmausschuß-Vorsitzender, Vogel zieht sich vollkommen vom Film zurück. Der Plan eines Informationsministeriums in Bonn wird vereitelt. Das deutsche UFI-Gesetz (6. Juni) tritt in Kraft und löst das bisherige alliierte UFI-Gesetz ab. Monopol-Anordnung Nr. 1 wird am 25. 5. aufgehoben. Erster Opriba-Prozeß um die UFA-Aktien. Defa dreht erstmals wieder tendenzlose Filme; 3 D- und CinemaScope-Versuchsfilme aus den USA kommen nach Westdeutschland. Viele Co-Produktionen mit dem Ausland. Export-Union steht; Ost-West-Filmaustausch wird besprochen.

1954 Vergnügungssteueraufkommen mit 140 Mill. DM höher als Gesamtherstellungskosten der deutschen Produktion (107 Spielfilme), davon 15 Co-Produktionen. Das anspruchsvollere Publikum findet in die Kinos zurück, Filme werden wieder durch Banken finanziert. Erste disziplinierte Verleihmietenabsprache. Export-Union wird aktiv, in den USA zunehmende Angst vor Auslandsproduktionen. Bundestag beschließt Ende der Bundesbürgschaften zum 31. 12. 1955, Vorschlag für Filmprämien. Diskriminierende GATT-Fußnote soll laut Bundestagsbeschluß gekündigt werden. FSK soll weitere drei Jahre die Jugendentscheidungen treffen.

1955 Wirtschaftspolitischer Bundestagsausschuß fordert Stop der Bürgschaften, Filmwirtschaft konzipiert Kartellplan. Verleiherverband beantragt diesen Plan bei den Hohen Kommissaren. Die Geno löst sich auf. Prüfung des 10 000. Films durch die FSK. UFA-Hauptversammlung beschließt Ausgründung der Nachfolgegesellschaften. Kartellplan nach Wiedererlangung der Souveränität dem Bundeswirtschaftsminister übergeben, ungünstige Aufnahme in Bonn. ZdF lehnt Kartell ab. WdF/NRW trennt sich vom ZdF, später jedoch wieder Versöhnung. Beurlaubung der UFA-Direktoren Feldes und Wille. Im Filmausschuß des Bundestages lehnen Regierungsvertreter jede weitere Staatshilfe für den deutschen Film ab.

1956 Neuordnung der Filmbewertungsstelle der Länder (FBL). Verkauf der Bavaria nach langen Verhandlungen; NDF und Schorcht stark engagiert. Verband der Filmverleiher setzt den Vermietungsbeginn einheitlich auf den 1. Juli fest



Ein Blick genügt:

Das Nachwuchs-Barometer steht auf heiter

Anmut und Natürlichkeit, gepaart mit künstlerischer Begabung, ließen Romy Schneider, Magda Schneiders talentierte Tochter, in relativ kurzer Zeit zu einem der leuchtendsten Sterne am deutschen Filmhimmel werden. Ihr Name und das an der Kino-Kasse so freundlich aufleuchtende „Ausverkauft" gehören zusammen, unabhängig, ob der Film nun „Mädchenjahre einer Königin", „Sissi", „Der letzte Mann", „Deutschmeister" oder anders hieß.
Foto: Archiv

Kommen Sie doch mal einen Augenblick herein, ich glaube, ich habe da etwas für Sie." — Diese Aufforderung kam nicht aus dem Munde eines Briefmarkenhändlers und galt nicht seinem besten Kunden, sondern sie wurde von einem bekannten Produzenten an einen Kritiker gerichtet, der zufällig in den Gängen eines Ateliers lustwandelte. Und schon in der nächsten Minute saß der Kritiker in dem verdunkelten Vorführraum vor der Leinwand und tat jenen nicht alltäglichen Blick, von dem Produzenten gewöhnlich nicht nur die Konkurrenz, sondern die ganze Umwelt auszuschließen belieben. Man sah zwei taufrische junge Damen, ach was, Backfische, halbe Kinder noch, in ein paar Probeszenen agieren. Mehr nicht. Aber der Kritiker war von der Natürlichkeit und Frische der einen so angetan, daß er es auch unverblümt dem Produzenten sagte. Der lächelte nur. Denn er hatte den Vertrag mit dem Nachwuchssternchen längst in der Schreibtischlade.

Kurt Ulrichs Satz von damals, den er kurz zuvor zu Magda Schneider gesprochen hatte, hat längst Flügel bekommen. „Magda, hast du nich' 'ne Tochter!" so steht es in den Illustrierten über ganze Serien zu lesen, die den viel diskutierten Aufstieg eines veranlagten Talents zur Spitze der Popularität begutachten und dabei teils anzufeinden, teils zu erklären versuchen. Gibt es überhaupt eine Erklärung für diesen kometenhaften Aufstieg im Film, den Romy Schneider nahm? Es gibt. Es bedeutete, nach jener Probeaufnahme zum „Weißen Flieder", damals schon kein Wagnis mehr, Romy Schneider einzusetzen. Und mag man heute herumzetern an der Lenkung Romys durch Stiefvater Blatzheim oder durch Mutter Magda — Romy wurde bisher ausgezeichnet betreut und richtig geführt! Und immer, wenn dies der Fall ist, wenn Einsatz, Arbeitslust und Lernbegierde sich paaren, dann wird — Veranlagung und Talent vorausgesetzt — dem Nachwuchsproblem im deutschen Film keine Schranke gesetzt sein. Woher käme es denn sonst, daß ein junger Mann, dessen Name die Filmwelt vor zwei Jahren noch nicht kannte, heute in der „Bambi"-Umfrage der Filmrevue aus dem Nichts an die 9. Stelle gerückt ist: Horst Buchholz!

Entdeckt wurde schon immer

Es gibt kein Nachwuchsproblem mehr im deutschen Film. Es hat es nie gegeben. So sehr man auch in den ersten Nachkriegsjahren darum redete und schrieb. So sehr man von der Überalterung unserer Stars sprach. Woher sollten denn „in jenen Tagen" gleich die Talente kommen. Die Reihen der männlichen Jugend waren schwer gelichtet. Viele saßen in den Gefangenenlagern, andere hatten die Jahre hindurch keine Gelegenheit, sich erste Sporen zu verdienen, Erfahrungen zu sammeln oder etwas für ihre Ausbildung zu tun. Und dennoch gab es genügend Produzenten, aufmerksame Regisseure, die schon sehr frühzeitig ihr Augenmerk auf den Nachwuchs lenkten. Hatten Sie, lieber Leser, denn zu jener Zeit schon Hildegard Knef in Ihr Filmgedächtnis eingetragen, in dem ja selbst gegen Kriegsschluß doch O. W. Fischer und Dieter Borsche noch recht, recht vage Begriffe waren? Was wußten Sie von Hannelore Bollmann oder Peter Hofkirchner, der heute Adrian Hoven heißt. Beide aber hatten doch schon knapp nach Kriegsende ihre erste Chance in „Herzkönig". Bei unseren Nachkriegsproblemen konnte es natürlich nicht gleich Schlag auf Schlag gehen und es konnte auch nicht ausbleiben, daß mancher und manche sehr schnell wieder in der Versenkung verschwand, weil er nicht hielt, was er ursprünglich versprach oder weil ganz einfach die Zeit noch nicht reif war. Die Zeit für ihn. Und die Zeit für den Film überhaupt. Aber entdeckt wurde schon immer . . .!

Da gab es 1949 einen Film „Anonyme Briefe". Talentsucher und Nachwuchspfleger A. M. Rabenalt stellte da gleich mehr als ein halbes Dutzend neuer Gesichter heraus. Es war gewiß nicht seine Schuld, wenn nicht alle gleich auf Anhieb weiterkamen. Denken wir doch einmal an Cornell Borchers, die erst die Reise über den großen Teich benötigte, um zu registriertem Erfolg zu kommen. Denken wir an Petra Peters, die kaum je mehr ihre vielversprechende Leistung in „Mädchen Christine" erreichte. Und vergessen wir auch nicht, daß uns damals noch kaum die Möglichkeit einer Publicity gegeben war, über die wir heute verfügen! Damals, in Nr. 10 der FILMWOCHE des Jahrgangs 1950, erlaubten wir uns anläßlich der Premiere des Films „Dreizehn unter einem Hut" den Hinweis auf Ruth Leeuwerik (damals noch mit zwei e!), soweit diese Leistung nach einer ersten Begegnung auf der Leinwand zur Beurteilung überhaupt ausreichte. Ruth Leuwerik hat ganze zwei Jahre auf die nächste Filmchance warten müssen. Es wird ihr — vom Finanziellen abgesehen — kaum abträglich gewesen sein, denn als sie danach in großen Aufgaben heraus kam, drang auch sie verhältnismäßig schnell zur Spitze der Beliebtheit vor.

Ein junger Charakterdarsteller mit Profil: Karlheinz Böhm. Er gehört zu den Vielbeschäftigtsten der neuen Film-Generation.
Foto: Central-Europa / Europa

Seit sie „in Paris von der Liebe" träumte, träumt alles von ihr: Caterina Valente bezauberte u. a. in „Bonjour Kathrin".
Foto: Europa





Gerhard Riedmann wollte ursprünglich Musiker werden — trotz vieler Filmarbeit aber ist der künstlerisch begabte junge Mann seiner Geige treu geblieben. Foto: Berolina / Herzog



Höchste Anerkennung fand die Schauspielkunst Marianne Kochs. Bei Universal unterzeichnete sie ihren Hollywood-Vertrag. In Kürze dreht sie drüben. Foto: Real / Europa

Kinder berühmter Eltern

Kürzlich mokierte sich eine Zeitschrift, daß die Töchter und Söhne der UFA-Stars von einst und des Films von heute, gewissermaßen die Branche retten sollen, indem ihr Name nun neu auf der Nachwuchsehrentafel steht. Ja, was liegt eigentlich näher, als daß der Sohn des Buchhändlers dereinst den Laden seines Vaters übernimmt, vorausgesetzt, daß er in diesem Metier Bescheid weiß oder daß die Tochter des Journalisten versucht, wenn's ihr Freude macht, es dem Vater gleich zu tun. Ja, wenn eine talentierte Nicole Heesters 1940 schon 17 Jahre alt gewesen wäre, hätte sie wahrscheinlich auch damals niemand davon abgehalten, Schauspielerin zu werden, nur weil ihr Vater ein Schauspieler war. Was können denn unsere — und siehe: doch gar nicht so alten Mütter- und Väter-Stars dafür, daß ihr persönlicher Nachwuchs erst jetzt gerade das Klassenziel jenes Alters erreicht, das in die Öffentlichkeit drängt. Das Klassenziel des großen Namens und des großen Rufes werden die Junioren aus den Häusern Schneider, Heesters, George, Gebühr, Hörbiger, Breuer, Wessely ohnehin nur dann erreichen, wenn sie wirklich etwas können. So etwas gab es schließlich schon immer. Oder muß man erst an Käthe Haack und Tochter Hannelore Schroth erinnern?

Nachwuchspflege tut not!

Beziehungen sind alles beim Film, sprechen böse Zungen. Aber Beziehungen allein tun es auch nicht. Das ist vorübergehend. Das gibt es übrigens überall. Nein, wenn es an einem mangelt, bei unserer so hinreichenden Entdeckerei, dann ist es die Nachwuchs p f l e g e. Da gäbe es viel zu tun. Und es ließe sich wahrscheinlich sehr viel schneller die Spreu vom Weizen sondern. Was uns fehlt, ist das, was früher die Talente heranreifen ließ, auf den rechten Weg brachte. Hier und da zeichnet sich manchmal heute dergleichen als Hauspolitik des Verleihers oder Produzenten ab, aber auch das bringt die Dinge nicht in genügendem Maße weiter. Nachwuchspflege sorgsamster Art tut not, an Nachwuchs selbst fehlt es nicht.

Gerade in diesen Tagen hat unsere Schwester-Zeitschrift „FILMREVUE" bei ihrer Leserschaft die beliebtesten Filmschauspielerinnen und Filmschauspieler des Jahres 1955 ermittelt. Werfen wir doch einmal einen Blick auf das Ergebnis, das von anderen Meinungsforschungen ähnlicher Art vielleicht in diesem oder jenem Punkt abweicht, aber doch — im ganzen gesehen — einen durchaus exakten Überblick gibt.

Da sehen wir unter den ersten 40 Schauspielerinnen in der Rangliste der Beliebtheit nur 14, die schon vor dem Kriege oder während des Krieges ihre ersten Filmrollen spielten. Unter den ersten zehn sogar nur zwei, wobei wir so frei waren, Sonnie Ziemann, die ihre erste Filmrolle noch als halbes Kind spielte, nicht mehr unter den Nachwuchs zu rechnen. 26 dieser Schauspielerinnen haben vor 1948 nicht im Film gespielt. 12 haben sogar ihre erste Berührung mit dem Film erst im Jahre 1952 oder danach gehabt.

In der Spitze etwas verändert ist die Situation bei den Herren. Da finden wir immerhin unter den ersten fünf außer dem Ausnahmefall Karlheinz Böhm, der an zweiter Stelle rangiert, Schauspieler, die schon länger filmen: O. W. Fischer, Rudolf Prack, Curd Jürgens oder Adrian Hoven-Hofkirchner. Aber auch hier sind es 23, die erst nach dem Kriege zum Film fanden und sogar 19, also mehr als bei den Damen, die erst seit 1952 oder später mit von der Filmpartie sind. Es hat den Anschein, daß der männliche Nachwuchs in den letzten Jahren sich anschickt, jenes Terrain aufzuholen, das er zwangsläufig durch Krieg und Nachkriegszeit verlieren mußte.

Lassen Sie uns noch zehn Namen nennen, soweit sie bisher nicht erwähnt wurden, aus den Entdeckungen der Nachkriegszeit. In alphabetischer Reihenfolge: Ingrid Andree, Germaine Damar, Marianne Hold, Marianne Koch, Gertrud Kückelmann, Johanna Matz, Ruth Niehaus, Lieselotte Pulver, Margit Saad, Nadja Tiller und — auf der anderen Seite — Claus Biederstaedt, Walter Giller, Claus Holm, Hardy Krüger, Rudolf Lenz, Gerhard Riedmann, Erik Schuman, Helmuth Schneider, Bernhard Wicki. Und lassen Sie uns auf Talente hinweisen, die aus der anderen Fakultät kommen: Caterina Valente, Rudolf Schock oder Vico Torriani beispielsweise. Genug der Namen.

Aber über die Pflege eines einmal entdeckten Talents hinaus, bleibt auch für die Entdeckung selbst noch einiges zu tun. Unsere Film-Verantwortlichen sollten ihre Freizeit nutzen, auch wenn es ihnen manchmal schwerfällt. Die da mit der Besetzung zu tun haben, sollten unermüdlich sein, ob sie nun Produzenten, Verleiher, Produktionsleiter, Dramaturgen sind oder in Besetzungsbüros arbeiten. Unermüdlich auf der Suche nach Talenten. Dazu gehört, daß man nicht nur die eigenen Filme sieht, sondern daß man sich auch auf der Bühne umsieht und in den Kabaretts. Und nicht nur in der Heimatstadt.

Heinz Reinhard

Wenn man von Käutners „Himmel ohne Sterne" spricht, spricht man von Horst Buchholz, der in seiner schwierigen Rolle als Sowjet-Soldat Mischa faszinierte: eine hoffnungsvolle Begabung, mit einer großen künstlerischen Zukunft. Foto: NDF / Europa



Am Anfang war die Tat

Deutsche Produktion überwand das Jahr Null
Startkapital: Mut zur Initiative

Von Alfred Rauschenbach
Geschäftsführer des Verbandes Deutscher Filmproduzenten

In dieser schnellebigen Zeit ist es gut, wenn der äußere Anlaß eines Jubiläums uns veranlaßt, Rückschau zu halten. Besonders seit 1945 ist das Dasein aller Menschen bei uns beherrscht von einem unbändigen Drange nach vorwärts. Kaum noch nimmt sich jemand die Zeit zu verhalten und den erreichten Standort in Vergleich zu setzen zu dem einmal gegebenen Ausgangspunkt.

Wenn die deutsche Filmwirtschaft auch nicht mit den gleichen sichtbaren Erfolgen aufwarten kann, wie sie aus den Berichten anderer Wirtschaftszweige hervorgehen, so darf doch nie vergessen werden, daß der Start und die zu überwindenden Hindernisse völlig verschieden waren. Es wird noch im einzelnen auf die staatlichen Hilfsmaßnahmen, die den deutschen Film in manch ernster Stunde vielleicht überhaupt am Leben erhielten, einzugehen sein. Trotzdem darf und muß aber hier schon festgestellt werden, daß es kaum einen anderen Industriezweig gibt, der so zerschlagen und anschließend unter ein langjähriges alliiertes Sonderrecht gestellt wurde, der, belastet mit einer einmaligen Sondersteuer, in einem erbitterten Konkurrenzkampf auf einem völlig schutzlos ausländischer Einfuhr ausgesetzten Markt, bis heute mehr als 50% dieses Marktes zurückerobern konnte.

Wer erinnert sich noch daran, daß vom Moment des Zusammenbruches an ca. ein Jahr die deutsche Produktion völlig still lag und auch nach dieser Zeit zunächst auf Jahre hinaus nur Anfänge einer deutschen Filmproduktion zu verzeichnen sind.

Die ersten deutschen Filme, die nach schweren Geburtswehen (Kampf um Lizenzen etc.) und unter heute unvorstellbaren technischen Schwierigkeiten wieder entstanden waren:

Frühjahr 1946	„Die Mörder sind unter uns" (DEFA, sowjetische Lizenz)
Sommer 1946	„Sag' die Wahrheit" (Studio 45, britische Lizenz)
Frühjahr 1947	„In jenen Tagen" (camera-Film, britische Lizenz)
Frühjahr 1947	„Zwischen gestern und morgen" (NDF, amerikanische Lizenz)
Frühjahr 1947	„Herzkönig" (CCC, französische Lizenz)
Frühjahr 1947	„Und über uns der Himmel" (Objektiv-Film, amerik. Lizenz)

Aus den Anfängen heraus entwickelte sich dann im Laufe der Jahre wieder eine deutsche Filmproduktion, die sich zwar nach wie vor in einem harten Existenzkampf befindet, die sich aber zunächst in Deutschland wieder ihren Platz erobert hat und die nunmehr auch daran geht, im internationalen Orchester ihre Stimme zu erheben.

Unter besonders schwierigen wirtschaftlichen Verhältnissen – man erinnere sich nur an die leidige Rohfilmfrage – konnten, wenn auch mit primitivsten Mitteln vor der Währungsreform, noch ca. 20 Filme hergestellt werden. Von Jahr zu Jahr ist im weiteren Verlauf eine ständige Produktionssteigerung zu beobachten. Während im Jahre 1946 nur ein Spielfilm hergestellt werden konnte, waren es im Jahre 1949 bereits 60. Im Jahr 1951 mußte ein Produktionsrückgang in Kauf genommen werden. Es zeigte sich ganz deutlich, daß die strukturellen Schwierigkeiten keiner Firma erlaubten, eine große planvolle und auf weite Sicht ausgerichtete Produktion aufzubauen. Besonders bedauerlich zeichnete sich in diesem Jahr eine zunehmende Produktionszersplitterung auf. Während noch im Jahre 1949 auf die beteiligten Produktionsfirmen durchschnittlich zwei Filme entfielen, sank diese Zahl 1951 auf nur einen Film.

Obwohl seit dem Zusammenbruch 1945 mehr als 600 deutsche Spielfilme entstanden sind, verbergen sich hinter der nüchternen Zahl zunächst noch Jahre der Improvisation, vor allem aber die Filmbesessenheit Ungezählter, die immer und immer wieder Anlauf nahmen, um den Vertretern der Alliierten Möglichkeiten für die Entwicklung des deutschen Films abzuringen.

Wer denkt noch daran, daß an einem regnerischen 17. September des Jahres 1945 Herr Käutner, Herr Horster, Herr Opitz und einige andere Herren in Hamburg zusammentrafen und einen Plan zur Reorganisation der deutschen Filmwirtschaft entwickelten? Wer weiß noch, daß die ersten Produktionslizenzen in Berlin, Hamburg und München im Jahre 1946 z. B. für die folgenden Firmen erteilt wurden:

camera-Film, Hamburg; CCC-Film, Berlin; Filmaufbau, Göttingen; Neue Deutsche Film, München; Objektiv-Film, Berlin; Real-Film, Hamburg; Herrn Stapenhorst, München; Studio 45, Berlin; Herrn Fritz Thiery, München.

Und wer erinnert sich etwa noch an den 11. September 1947, als sich in Hamburg der Verband der Filmproduzenten gründete und Herrn Walter Koppel, Real-Film, zu seinem Vorsitzenden wählte?

Wirtschaftspolitisch wurde die deutsche Filmwirtschaft bis in das Jahr 1953 (Erlaß des deutschen UFI-Gesetzes) hinein durch alliierte Sondergesetze eingeengt und behindert. Es sei hier nur an das Gesetz Nummer 56 der Militärregierung „Verbot der übermäßigen Konzentration deutscher Wirtschaftskraft" vom 28. Januar 1947 und an die Anordnung Nummer 1 (Monopolanordnung), die am 7. September 1949 auf Grund des oben zitierten Militärregierungsgesetzes erlassen wurde, erinnert.

Diese Gesetze sind uns allen noch so schmerzlich in Erinnerung, daß es bei diesem Rückblick nicht erforderlich erscheint, auf deren Inhalt einzugehen. Es ist allen Beteiligten bekannt, daß diese Gesetze die strukturelle Entwicklung der deutschen Filmwirtschaft in der Nachkriegszeit leider entscheidend beeinflussen mußten und den Gesundungsprozeß bis in die Gegenwart verzögerten.

Aber damit nicht genug. Auch die deutschen Gesetzgeber haben der Filmwirtschaft Maßnahmen beschert, die ihre Entwicklung zumindest schwer behinderten. Es sei als Beispiel erwähnt die Anordnung PR Nummer 15/47 über preisliche Maßnahmen auf dem Gebiet der Filmwirtschaft vom 25. März 1947, durch die der Zwei-Zonen-Wirschafts-Direktor verfügte, daß sämtliche Eintrittspreise in den deutschen Lichtspieltheatern mit Wirkung vom 1. Mai 1947 um 20 Prozent gesenkt werden mußten und dies, obwohl die Eintrittspreise für die Filmtheater seit 1936 in Deutschland unter Preisstop standen, seitdem also schon die Eintrittspreise nicht mehr den echten Kosten der Wirtschaft angepaßt werden konnten. Bei dem in der Filmwirtschaft üblichen Abrechnungsschema, bei dem der Filmproduzent seine Ware Film nur mit prozentualen Anteilen der Kinoumsätze, nicht aber mit festen Verkaufspreisen amortisieren kann, mußte auch diese Maßnahme die deutsche Filmproduktion hart treffen.

In diesem Zusammenhang muß noch die Anordnung PR Nummer 88/48 über Mietsätze für den Filmverleih vom 19. August 1948 erwähnt werden. Mit dieser Anordnung verfügte der Zwei-Zonen-Wirtschafts-Direktor, daß die Leihmiete für neue deutsche Filme grundsätzlich im Höchstfalle 43% der Theater-Nettoeinnahmen betragen dürfe.

Erst am 24. April 1952 wurde durch den Bundesminister für Wirtschaft die Verordnung PR Nummer 27/52 über die Freigabe der Eintrittspreise für Filmtheater und der Mietsätze für den Filmverleih erlassen. Seit diesem Zeitpunkt also kann erst langsam der Versuch unternommen werden, die Preise in der Filmwirtschaft den inzwischen erheblich gestiegenen Kosten anzupassen. Es braucht hier wiederum nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß es ein nahezu aussichtsloses Unterfangen ist, etwa nun in absehbarer Zeit die zwischen Preisen und Kosten klaffende Schere schließen zu wollen.

Wer sich rückschauend diese Schwierigkeiten verdeutlicht, muß erkennen, daß die gesamte Leistung der deutschen Filmwirtschaft in diesen Jahren um so höher zu bewerten ist. Jahr um Jahr wurde geplant und entstanden Filme, bemühten sich Verleiher unter Einsatz ihrer Existenz um deren Finanzierung und Auswertung und haben nicht zuletzt die Theaterbesitzer die deutschen Filme dem Publikum wieder nahe gebracht.

Selbstverständlich muß hierbei betont werden, daß das Erreichte nie möglich gewesen wäre, wenn nicht Bund und Länder in den letzten Jahren durch Zurverfügungstellung öffentlicher Mittel – seien es Bürgschaften in direkter oder indirekter Form – sehr oft die Filmfinanzierung überhaupt erst ermöglicht hätten.

Wenn auch von der Filmproduktion sehr oft Stimmen des Mißmutes laut geworden sind, die Bedeutung der Filmbürgschaften für ihre Entwicklung hat sie nie bestritten und wird sie nie bestreiten. Wo auch immer Kritik laut wurde, sie richtete sich immer gegen die eine oder andere Erscheinungsform dieser Bürgschaften. Zu keinem Zeitpunkt war die deutsche Produktion so vermessen, die Bürgschaften generell abzulehnen oder als überflüssig zu bezeichnen. Sich mit denjenigen Erscheinungsformen oder Begleiterscheinungen der Bürgschaften, die mitunter eine harte Kritik hervorriefen, auseinanderzusetzen, kann nicht Aufgabe dieses Rückblickes sein. Es ist sicher besser, wenn dieses Kapitel der deutschen Nachkriegsfilmgeschichte erst dann geschrieben wird, wenn alle Beteiligten den notwendigen inneren und äußeren Abstand von dieser Ära haben.

Tatsache bleibt, daß die Öffentliche Hand, d. h. Bund und Länder, soweit es überblickt werden kann, sicher mehr als 150 Millionen DM in diesen Jahren an Bürgschaftsmitteln für die deutsche Filmproduktion bereitgestellt haben. Eine Übersicht auf Grund der zugänglichen Unterlagen zeigt folgendes Bild, das sicher unvollkommen ist und auch nur einen ungefähren Überblick darüber geben soll, wieviel deutsche Filme mindestens durch den Bund oder die genannten Länder unterstützt wurden.

Die verbürgten Filme

	Hamburg	Berlin	Bayern	Bund	Insges.
1950	10	6	26	22	64
1951	11	11	18	26	66
1952	11	9	19	28	67
1953	5	11	10	19	45
1954	6	12	6	25	49
1955	6	15	4	11	36
Insges.	49	64	83	131	327

Insbesondere die Zahl der durch den Bund verbürgten Filme muß allein schon deshalb unexakt bleiben, weil nicht bekannt ist, wieviele der Bund nun allein oder in Zusammenarbeit mit verschiedenen Ländern verbürgt hat.

Die Bedeutung dieser Hilfe der Öffentlichen Hand soll nun nicht etwa gemindert werden, wenn ihr die wirtschaftliche Bedeutung des Films in diesen Jahren gegenübergestellt wird. Es ist aber doch wohl sehr interessant, wenn sich aus einer Aufstellung über die Brutto-Theatereinnahmen und das Aufkommen aus der Vergnügungssteuer ergibt, daß in den letzten zehn Jahren die Filmwirtschaft in Deutschland an den Kassen ihrer Lichtspieltheater mehr als fünf Milliarden RM/DM umgesetzt und mehr als eine Milliarde RM/DM an Vergnügungssteuer abgeführt hat. Zahlen für die Zeit vor 1949 sind exakt leider nicht verfügbar.

Wenn nun in Weiterverfolgung dieses Gedankens erwähnt werden kann, daß mit deutschen Filmen im Jahre 1953 45,6 Prozent und im Jahre 1954 53,2 Prozent aller Kinoumsätze erzielt werden konnten, wird deutlich, daß das Vergnügungssteuer-Aufkommen allein dieser beiden Jahre etwa die Größenordnung aller bisher für den deutschen Film in Form von Bürgschaften zur Verfügung gestellten öffentlichen Mittel bereits erreicht. Es kann also festgestellt werden, daß der Einsatz dieser 150 Millionen DM an Bürgschaften, die ja zum Glück nur teilweise verloren gegangen sind, mehrfach vom deutschen Film in Form der auf ihn entfallenden Vergnügungssteuer zurückgezahlt wurde. Wobei natürlich nicht übersehen werden soll, daß ohne diese Starthilfe der Öffentlichen Hand der deutsche Film wohl niemals die Position hätte erlangen können, die es nun zu verteidigen gilt.

Dieser Überblick muß naturgemäß unvollkommen bleiben. Er soll aber nicht abgeschlossen werden, ohne kurz aufzuzeigen, daß der deutsche Film in den letzten zehn Jahren von Jahr zu Jahr ständig wachsend sich bemüht hat, auch über die deutschen Grenzen hinweg zu wirken.

Kommerziell wird dies deutlich an den bisher erreichten Exporterfolgen:

Exporterlös 1951:	1,8 Millionen DM
Exporterlös 1952:	5,4 Millionen DM
Exporterlös 1953:	8,0 Millionen DM
Exporterlös 1954:	12,1 Millionen DM
Exporterlös 1955:	15,2 Millionen DM

Auch dies sind sicher Zahlen, deren sich die deutsche Filmproduktion nicht zu schämen braucht, und trotzdem ist sicher, daß nicht zuletzt, weil auf dem Inlandsmarkt das Maximum der Auswertung wohl nahezu erreicht ist, besondere Bemühungen auf eine Ausweitung des deutschen Filmexportes gehen müssen. Es wird ein wesentliches Ziel der Bemühungen der deutschen Filmproduktion der nächsten Jahre sein, durchschnittlich etwa 20 Prozent ihrer Herstellungskosten auf den Auslandsmärkten einzuspielen.

HERZOG
FILMVERLEIH

STARTET IM APRIL IM SONDERVERLEIH:

Elsa Martinelli
Folco Lulli
Michel Auclair

DAS Reis-MÄDCHEN

REGIE: R.MATARAZZO

Die große Liebe einer 19-Jährigen!

Ein Spitzenfilm voll realistischer Kühnheit und südlicher Leidenschaft

FARBE: EASTMANCOLOR
EIN FARBFILM FÜR
BREITWAND (1,85) UND IN



EINE PONTI - EXCELSA -
MINERVA-PRODUKTION
IM HERZOG - FILMVERLEIH

Selbstkontrolle kann Auswüchse verhindern

Von Anton Kochs, Filmbeauftragter der Katholischen Kirche

Die Erscheinungsform und Arbeitsweise der Bestrebungen auf dem Gebiete des Films, welche von der Katholischen Kirche und den Katholiken im deutschen Bundesgebiet getragen werden, unterscheiden sich wesentlich von denen vor und zu Beginn des „Dritten Reiches". Mit der Stellungnahme des Papstes Pius XI. durch die sogenannte „Filmenzyklika" im Jahre 1936 waren neue Gedanken und Impulse gegeben, die aber bei uns erst zehn Jahre später, 1946, aufgegriffen werden konnten. Zwei Beobachtungen haben immer wieder die Verwunderung der Außenstehenden und der Filmwirtschaft erregt: Einmal die grundsätzliche Anerkennung des guten Films als echtes Mittel zur Belehrung, Unterrichtung und auch als Unterhaltung, — eine Anerkennung, die erst kürzlich in verstärkter und profilierter Weise in den beiden Ansprachen Papst Pius XII. an die in Rom versammelten Filmschaffenden ihren erneuten Ausdruck gefunden hat. Zweitens aber auch die sehr konkrete und wirkungsvolle Ausstrahlung der katholischen Filmarbeit in allen Ländern durch die anempfohlenen, einheitlich durchzuführenden Arbeitsmethoden der Berichterstattung über Filme. Sie hat ihre Auswirkung bis in die letzte Landgemeinde der Kirche.

Diese letztgenannte Information des „Kirchenvolkes" über die im Bundesgebiet vorgeführten Filme, welche ebenfalls von der Evangelischen Kirche, zwar in verschiedener Form, aber mit überraschender Analogie der Berichte unternommen wird, hat verschiedentlich Erstaunen, ja Befremden hervorgerufen, nicht zuletzt bei der Filmwirtschaft. Sie wurde sogar erst langsam von den Katholiken selbst verstanden und es bedurfte geraumer Zeit, bis die bisher mehr „obrigkeitsgläubigen" Bewohner des Bundesgebietes einzusehen begannen, daß sie sich selbst als die am Film zumeist beteiligten und interessierten Zuschauer betrachten sollten, welchen es nicht gleichgültig sein kann, was ihnen im Filmtheater geboten wird. Langsam aber gewann diese Erkenntnis an Raum. Der katholische „Filmdienst" ist neben dem „Evangelischen Filmbeobachter" ein willkommenes Informationsorgan über den Inhalt von Filmen und dies auch für nicht-katholische Leser, für Behörden, Jugendämter, Ministerien und nicht zuletzt für Filmtheater, Verleiher und Produzenten.

Der „Filmdienst" ist oft genannt worden im Zusammenhang mit einigen Stellungnahmen, welche ernste Kritik an vorgeführten Filmen darstellten. Doch die Mitarbeiter weisen immer wieder darauf hin, daß ihre Arbeit, in Stille und Sachkenntnis vollzogen, dazu beigetragen hat, im Verein mit den Bestrebungen der Filmclubs, der Filmkunsttheater, der Presse, das Interesse der Öffentlichkeit am guten Film wachzurufen und an der Geschmacks- und Urteilsbildung der Filmbesucher mit Erfolg zu arbeiten. Diese Anerkennung ist der kirchlichen Filmarbeit selbst von der Tribüne des Bundestags zuteil geworden. Im öffentlichen Raum hat die Kirche vor allem mitgewirkt an den Bestrebungen zum Schutze der Jugend und auch der Erwachsenen vor Auswüchsen des Films in der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft. Die Kirchenvertreter haben sich bei der Gründung, der Abfassung der Grundsätze und Ausführungsbestimmungen entscheidend beteiligt. Sie sind auch heute noch der Ansicht, daß die Lösung des Problems einer Filmkontrolle im Bundesgebiet durch die „Selbstkontrolle" eine gute und annehmbare sei. Gerade vor kurzem wurde der Grundgedanke der „Selbstkontrolle" durch Papst Pius XII. in der genannten Rede an die Filmschaffenden für alle Länder empfohlen, gewiß nicht zuletzt auf Grund der Erfahrungen in Amerika und Deutschland. Wenn Wünsche offen bleiben, dann sind es die nach einer genaueren und strengeren Beachtung der selbstgegebenen Regeln in dieser Institution, sowie nach Änderung verschiedener mißverständlicher oder pädagogisch unrichtiger Festsetzungen im „Gesetz zum Schutze der Jugend in der Öffentlichkeit". Wir meinen hier die Bezeichnungen „jugendgeeignet" oder „jugendfördernd" und die Altersfestsetzungen von 10 bis 16 Jahren, welche nicht zuletzt den Jugendpsychologen der Länder in der FSK viel Kopfzerbrechen machen.

Auch bei der Filmbewertungsstelle der Länder wurde von kirchlicher Seite mitgearbeitet, — und kritisiert. Bei aller grundsätzlichen Anerkennung der dieser Stelle zugedachten Aufgabe sei der Wunsch ausgesprochen, daß die Reform der FBL sich segensreich auswirken und die allseitige Anerkennung, auch z. B. von seiten der Finanzministerien, finden möge. Denn Prädikatisierung ohne Steuerermäßigung im ganzen Bundesgebiet wäre sinnlos. Hier wäre noch zu ergänzen, daß die Kirche von der Filmwirtschaft sogar als Bundesgenossin angerufen wurde im Kampf gegen eine überhohe Vergnügungssteuer.

Organe der katholischen Filmarbeit sind hier neben dem genannten „Filmdienst" auch die deutsche Ausgabe der „Internationalen Filmrevue" und die „Katholische Filmkorrespondenz". Die erstgenannte betrachtet die wissenschaftlichen, künstlerischen und organisatorischen Filmprobleme von hoher Warte aus. Die zweite berichtet und nimmt Stellung zu den aktuellen Tagesfragen. Zugleich hat sich die Katholische Kirche im Bundesgebiet — ebenso wie auch die evangelische Filmarbeit — ein ganzes Netz von Spielstellen geschaffen, welche mit ihren Filmvorführungen religiöser und auch allgemein hochwertiger Filme in erster Linie der praktischen Gewissens- und Urteilsbildung der Katholiken dienen. Sie stehen in engster Zusammenarbeit mit dem gewerblichen Verleih und den Filmtheatern. Denn nicht ein Arbeiten gegen die Filmwirtschaft, sondern eine vertrauensvolle Zusammenarbeit ist der letzte Sinn aller Bestrebungen. Die unmittelbar Beteiligten wissen davon. In der Öffentlichkeit allerdings macht das Gute keinen Lärm und so hörte man denn auch in der Tagespresse und auch oft in der Fachpresse mehr von den selteneren Fällen, wo die Vertreter kirchlicher Filmarbeit aus religiöser und unabdingbarer Grundsatzhaltung gelegentlich gezwungen waren, ihr Nein zu sprechen oder auf gefährliche Konsequenzen aufmerksam zu machen. Doch sie brauchen nicht für sich selbst zu sprechen, da Papst Pius XII. in den römischen Ansprachen des vergangenen Jahres selbst die Würdigung und Verpflichtung der „Filmwelt" darlegte. Sie glaubten nichts besseres tun zu können als diese „Dokumente katholischer Filmarbeit" in einem Sammelband herauszugeben.

Uns liegt der gute Film am Herzen

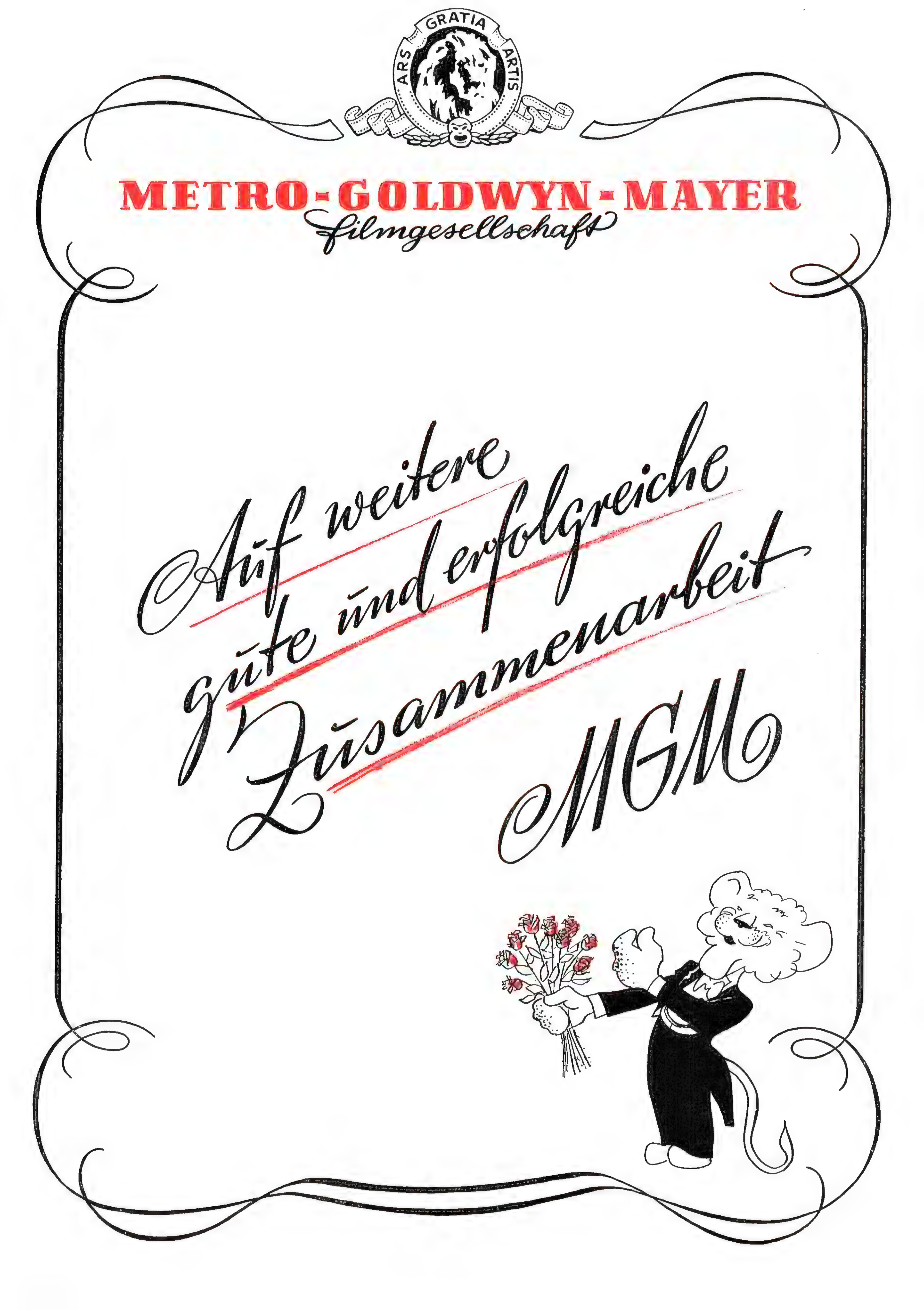
Von Werner Hess, Filmbeauftragter der Evangelischen Kirche

Nicht nur für die Entwicklung einer neu sich ordnenden deutschen Filmwirtschaft waren die letzten 10 Jahre von entscheidender Bedeutung, sondern auch für die Formung der Filmarbeit in der Evangelischen Kirche in Deutschland. Vielleicht ist diese Entwicklung in der Filmfachpresse nur am Rande beobachtet worden und eigentlich nur auf diejenigen Punkte verkürzt, bei denen sich eine unmittelbare Berührung zu den Interessen der Filmwirtschaft selbst ergeben konnte. Man muß aber wohl auch die Filmarbeit der Kirche im Zusammenhang mit den großen geistigen Entwicklungen sehen, die nach dem Zusammenbruch 1945 eingesetzt haben und die von bestimmten geistigen Grunderkenntnissen getragen waren. Es bedeutet heute schon fast so etwas wie eine historische Erinnerung, wenn man sich auf die Situation der ersten Jahre nach dem Krieg besinnt, in denen ja die zerschlagene deutsche Filmwirtschaft besonders schwierige Probleme zu lösen hatte. In dieser Anfangszeit, in der es noch keine echten deutschen staatlichen Autoritäten gab und die neuen Ordnungen erst tastend erarbeitet wurden, war es die christliche Kirche beider Konfessionen, die sich stellvertretend für die Gesamtheit des Volkes verantwortlich wußte, und nach drinnen und draußen mit ihren Mahnungen, Bitten und Vorschlägen auch weitgehend Gehör fand. Diese Kirchen, die selbst gerade aus dem Ghetto der nationalsozialistischen Zeit hervorgegangen waren, mußten in verhältnismäßig kurzer Zeit Formen und Möglichkeiten entwickeln, um dieser Ausweitung ihres Seelsorge- und Wächteramtes gegenüber der Öffentlichkeit gerecht zu werden.

In diese ersten Jahre fällt die Beunruhigung, daß das Ausland eine besondere Gattung von Filmen nach Deutschland brachte, die gerade der vom Krieg her gezeichneten und noch aus tausend Wunden blutenden deutschen Jugend besonders gefährlich werden konnte. Aus diesen ersten Besprechungen zwischen der Filmwirtschaft, den Kirchen und den Besatzungsmächten ergaben sich Ansätze für die Grundkonstruktion, die später zur Bildung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft geführt hat. Hier ist im Ansatz auch deutlich geworden, daß die Evangelische Kirche bei dieser Arbeit nicht etwa nur den religiösen Sektor abzudecken hatte, sondern daß sie sich in einer echten Stellvertretung zum Sprecher für weite Bevölkerungsschichten berufen wußte. Bereits im April 1948 hatte der Evangelische Presseverband für Deutschland zu einer ersten Konferenz „KIRCHE UND FILM" viele Persönlichkeiten nach Salzdetfurth eingeladen, deren Wort auch in den kommenden Jahren in der Welt des Films von einigem Gewicht sein sollte. Der neugewählte Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland benannte in seiner ersten Sitzung am 18. Februar 1949 einen Filmbeauftragten und bekundete damit auch nach außen hin, daß er der Frage des Films mit besonderem Interesse gegenüberstehe. So konnte von dieser Seite her die Organisation der Freiwilligen Selbstkontrolle mit gestützt werden, in deren Gremium die Kirchenvertreter vom ersten Tage ihres Wirkens an mitarbeitete. Dabei war sehr rasch deutlich, daß dieses Kontrollgremium nur die gröbsten Übergriffe ausmerzen konnte, daß aber das demokratische Prinzip eines weitgehenden Angebotes der verschiedensten Filmgattungen gewährleistet bleiben sollte. Für die Evangelische Kirche war es daher unbedingt notwendig, ihre eigenen Gemeinden und Glieder bei der verwirrenden Fülle der Filmangebote, die in diesen Jahren auf Deutschland einstürmten, zu beraten und zu informieren, und seit Januar 1949 hat deshalb der in München erscheinende „Evangelische Filmbeobachter" versucht, die einzelnen Filme vom Standpunkt eines evangelisch-christlichen Beobachters zu besprechen und sie individuell zu werten, so daß dem Zuschauer wurde. Der Aufbau eines Mitarbeiter-Teams für diese besondere Aufgabe war nicht leicht und die zunehmende Beliebtheit des „Evangelischen Filmnehmende Beliebtheit des „Evangelischen Filmbeobachters" nicht nur in Kreisen der Kirche sondern gerade im Kreis der Filmfachwelt bezeugen, daß diese Aufgabe gelungen sein dürfte. Daneben entwickelte die Filmarbeit der Evangelischen Kirche in ihrer Korrespondenz „KIRCHE UND FILM" ein Sprechorgan, um sich zu filmpolitischen Dingen äußern zu können. Nur zu rasch war deutlich geworden, daß an eine echte Besserung und Heilung der schwierigen Situation des deutschen Nachkriegsfilmes nicht zu denken war, ohne daß man diese sehr realen filmpolitischen Hintergründe erörterte.

Noch in deutlicher Erinnerung sind die hier aufbrechenden Auseinandersetzungen um die Freigabe des Films „DIE SÜNDERIN", die gleichgültig wie man im einzelnen zu ihnen stehen mag, eine deutliche Zäsur in der Entwicklung des deutschen Nachkriegsfilmwesens und auch der kirchlichen Filmarbeit bedeuten. Denn im kirchlichen Raum war hier ersichtlich geworden, mit welch leidenschaftlichem Interesse breiteste Schichten des Kirchenvolkes die Entwicklung und den Einfluß des Films auf das Volksganze diskutierten. Um diese aktiven Kräfte nicht in einer unfruchtbaren Opposition allein stehen zu lassen, entstand im Herbst 1951 die EVANGELISCHE FILMGILDE, die sich mehr und mehr zu einem Zentrum der eigentlichen kirchlichen Filmarbeit entwickeln sollte. Die monatliche Auszeichnung eines besonderen Films und die intensiven Anstrengungen, die von den Landesstellen der EVANGELISCHEN FILMGILDE und von deren örtlichen Arbeitskreisen seitdem unternommen wurden, um diese besonders ausgezeichneten Filme in den Filmtheatern zum Anlauf zu bringen und ihnen auch ein entsprechendes Publikums-Echo zu sichern, gehört methodisch zu den interessantesten Versuchen, das Film-Niveau zu heben und den künstlerisch hervorragenden Film, der vielleicht aber nur kleinere Publikumsschichten bisher erreichen konnte, in Zukunft eine größere Resonanz zu verschaffen. Daß damit auf der Rückhand zugleich auch die kritische Urteilsfähigkeit über Filme in breiten Schichten gestärkt wurde, ist eine Zielsetzung, die gerade für die Kirche besondere Bedeutung gewonnen hat.

Daß inzwischen auch durch die kircheneigene MATTHIAS-FILM-GESELLSCHAFT eine Verleih-Organisation geschaffen war, die Rechte an Filmen erwarb, die für den Gemeindedienst und für die Auswertung in den gemeindlichen Arbeitskreisen sich eigneten, kann als weiteres Zeichen für die zunehmende Bereitschaft gewertet werden, den Film und seine großen Möglichkeiten in rechter Weise auch in der kirchlichen Arbeit einzusetzen. So steht heute die Evangelische Filmarbeit mit ihren verschiedenen Organisationen und Formen im weiten Feld des deutschen Filmwesens und sie wird zunehmend nicht mehr als ein möglicher Gegner sondern als ein wirklicher Berater und Helfer von all denen angesehen, denen die Aufwärtsentwicklung des deutschen Films am Herzen liegt.


ARS GRATIA ARTIS
METRO-GOLDWYN-MAYER
filmgesellschaft
Auf weitere
gute und erfolgreiche
Zusammenarbeit
MGM



Der frühe Film glaubte an Zauberei, denn er wurde von Magiern und Gauklern gemacht, die Zeltbilder der Jahrmarktsbuden, Aushängeschilder, volkstümliche, grell kolorierte Sachen liebten, Romane aus der Großmütterzeit, Märchen ... So durfte er von Anbeginn seine poetische Ader strömen lassen und uns das Wunderbare vor Augen führen. Réne Clair

★

Die Filmkamera ist eine starke Waffe, die die Menschen in wachen Schlaf versenkt. Nächtige Säle und mondliche Leinwand eignen sich für jene Massenhypnose, wie sie etwa Indiens Fakiren zu Gebote steht. Jean Cocteau

★

Der Film verbindet gewissermaßen die soziale Spaltung. Er vollzieht ein humanes Werk. Und dieses Werk trägt ausgesprochen soziale Züge. Niemals, lehrt die Soziologie der Gegenwart, werden soziale Mißstände und die Differenzierung von oben nach unten und unten nach oben durch Gesetz und Sozialpolitik wirklich erreicht werden. Dazu bedarf es anderer Einwirkungsmöglichkeiten. Und diese hat der Film auf dem langen Wege einer mühsamen Entwicklung zu schaffen begonnen. Hans von Eckardt

★

Das Wort „Film" bedeutet heute unendlich mehr als ein Stück Zelluloid, das sich auf eine weiße Wand projizieren läßt. Film wurde längst zum Begriff besonderer optischer Bewußtheit, er lehrte uns eine tiefere Art des Schauens. Film wurde in sechs Jahrzehnten der visuelle Exponent unseres Jahrhunderts. Dr. Kurt Wortig

★

„Lichtspiel" wird der Film genannt, und letzten Endes ist er ja auch nur ein Spiel des Lichts. Licht und Schatten sind das Material dieser Kunst, wie die Farbe das der Malerei, wie der Ton das der Musik. Mienenspiel und Gebärdenspiel, Seele, Leidenschaft, Phantasie ... zuletzt ist alles doch nur Photographie. Und was die Photographie nicht ausdrücken kann, das wird der Film nicht enthalten. Béla Balász

★

Die Wechselbeziehungen zwischen Film und Leben sind wahrscheinlich von der einen Seite wenigstens so stark wie von der anderen. So viele Filme aus dem Leben gegriffen sind, so viele Leben sind sicherlich aus dem Film gegriffen. Christian Bock

★

Der Film ist das Reich des Sichtbaren. Der Blinde hat keinen Teil am Film, er kann ihn, den flüchtigen Ablauf flüchtiger Schatten, auf keine Weise ertasten, wenn er kühl objektiv vor dem sehenden Zuschauer sichtbar auf der weißen Wand dahinhuscht. Daher muß auch möglichst alles in dieser sichtbaren Sprache ausgedrückt werden, seine Sehnsüchte, seine Ängste, seine Träume, seine Schicksalhaftigkeit. Der Film ist zu allererst eine Handlung in Bildern. Rudolf Harms

★

Was die Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt, die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Den solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig. Hugo von Hofmannsthal

Weder Philosophen noch Rebellen legten ihr Amt nieder

Von Dr. Ascan Klée Gobert, Vorsitzender des Hauptausschusses der Freiwilligen Selbstkontrolle

Als die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft seinerzeit ihr fünfjähriges Bestehen feierte, wurde ihr von berufener Seite viel, ja fast überraschend viel Lob gespendet. Man ersah daraus, daß manche Kritik ohne jede Kenntnis ihrer, der FSK, Gesetze und Möglichkeiten von unberufener Seite stammte und auch heute noch stammt. Wenn ich trotz meiner Position in dieser Institution dieses Lob bestätige, so geschieht dies ohne Eigenlob, denn die Verantwortung liegt bei den hauptberuflichen Persönlichkeiten, welche im Biebricher Schloß nicht nur für eine stabile Entwicklung der FSK sorgten, sondern ihr das zu verschaffen wußten, was der Hamburger Kaufmann einen „Goodwill" nennt.

Es ist kein Zufall, daß die Selbstkontrolle in der amerikanisch besetzten Zone entstand; dagegen war es ein glücklicher Umstand, daß Männer wie Oertel und Pommer zur Mitarbeit bereit standen, um die Synchronisation mit den völlig andersartigen deutschen, damals dazu trizonalen Verhältnissen zu wahren. Erst in Hollywood, wo ich an Sitzungen des sogenannten Breen-Board teilnehmen durfte, wurde mir der Unterschied klar. Während die deutsche FSK dafür verantwortlich ist, daß in keinem Theater von Flensburg bis Konstanz ein Film politisch oder moralisch anstößig wirkt (die näheren Definitionen gelten als bekannt), und dabei zunächst überhaupt nur das ausländische, seit Jahren gelaufene Fertigprogramm vorgesetzt bekam, also das Publikum schützt, war der Ursprung des Breen-Board, die ihm angeschlossene Produktion schon beim Drehbuch zu schützen; nämlich vor der Beanstandung i h r e r Filme in i h r e n Erstaufführungstheatern durch Mr. Babbitt, seine Familie und die hinter ihr stehenden bekannten großen Ligen, welche die amerikanische Moral repräsentieren. Außerhalb dieser Zone bleibt Mr. Babbitt ungeschützt.

Nur so ist der teilweise sehr seltsame Code des Board zu verstehen, welcher beispielsweise sämtliche Ausdrücke aufzählte, welche im Volksmund für nichtehrbare Frauen gebraucht werden; nur so ist es zu verstehen, daß ein vom Board abgelehnter Film (der ihm von einem Außenseiter gar nicht vorgelegt zu werden brauchte) ohne weiteres in allen Staaten aufgeführt werden darf, deren regionale Zensurbehörde ihn zuläßt. („Wolken sind überall".)

Wenn man den für einen Laien kaum zu begreifenden chemischen Prozeß überdenkt, den die deutsche Bevölkerung innerlich durchgemacht hat, von der Reeducation zur Re-re-education, von der Denazifizierung zur Wiedergutmachung, von der Entmilitarisierung zur Wiederbewaffnung, so verdient die etwa englischer Rechtsprechung vergleichbare Beweglichkeit der FSK wirklich höchste Anerkennung, ohne ständige Änderungen ihres Grundgesetzes, aber auch ohne seine Verletzung die Spruchpraxis der Gegenwart anzugleichen, welche gestern noch undenkbar war und morgen vielleicht schon verworfen ist. Den Jahrgängen, welche jetzt zu den Waffen der Bundeswehr gerufen werden, durfte als Knaben kein Bilderbuch gezeigt werden, in dem ein Flugzeug abgebildet war! Aus diesem Grunde kann ich mich auch objektiv wenig damit befreunden, den Zugang der Jugend zum Film, zum Beispiel durch Heraufsetzung des Alters für den allgemeinen Filmbesuch auf 18 Jahre, in ein typisch deutsches Netz von Bevormundungsvorschriften zu verstricken, ohne nebenbei für die Durchführbarkeit zu sorgen.

In meiner Vaterstadt geht man als „Junge" zur See und fährt mit 17 Jahren als Matrose auf den sieben Meeren, und wenn man heimkommt, geht man in der „Großen Freiheit" vor Anker —, aber den Film darf man nicht ansehen, weil er nicht jugendfrei ist? Auch wenn wir unserer Jugend hoffentlich nicht wieder mit 14 Jahren Panzerfäuste in die Hand drücken werden, wehrt sich mein Gefühl als sechzigjähriger Vater und Großvater, als Vorgesetzter, der im zweiten Kriege viele junge Menschen, insbesondere junge Frauen, zu betreuen hatte, gegen die Anmaßung, gerade der erwachsenden Jugend durch Verbote nicht ihre, sondern meine Verpflichtung abzunehmen, sie die Auswahl, den Unterschied des Guten und Bösen zu lehren und lernen zu lassen.

Es besteht kein Zweifel darüber, daß die wirtschaftlichen, nicht nur berechtigten, sondern verpflichtenden Interessen der Filmwirtschaft einen größten Besucherkreis erfordern, und daher der Versuch, die Schwelle der Jugendfreigabe zu überschreiten, nicht immer mehr den Ausgangspunkt einer f r e i w i l l i g e n Selbstkontrolle wahrt. Doch dürfte auch hier die FSK behutsam ihrer Aufgabe gerecht geworden sein. Ein interessantes Kriterium hierfür sind die nicht zahlreichen, aber bedeutsamen Entscheidungen des Rechtsausschusses nach b e i d e n Seiten. Hier zeigt sich erneut die Schwierigkeit, schon ein so kleines Land wie die Bundesrepublik mit seinen Verschiedenheiten von katholisch und protestantisch betonten Landschaften, Nord und Süd, Großstadt und Dorf auf einen Nenner zu bringen. Die FSK mußte sogar gelegentlich die katholische Kirche darauf aufmerksam machen, daß ein italienischer Film nur mit der Kenntnis der Gnadenlehre als allgemeiner Voraussetzung, und damit also nicht für Deutschland als „jugendgeeignet" freigegeben werden konnte.

Bestürzend ist für mich, wie wenig sich die Öffentlichkeit (von Ausnahmen abgesehen) bemüht hat, die Gesetze der FSK zu prüfen und erst dann nicht nur zur Kritik ihrer Entscheidungen, sondern auch zum Vorschlag angeblicher Verbesserungen zu schreiten, von denen leider neunzig Prozent gegen das Grundgesetz verstoßen würden, das jedem Deutschen das Recht freier Meinungsäußerung in Wort und Bild zusichert, solange nicht ... usw. Das ist auch die Präambel der Grundsätze der FSK, die ihr den ach! so schmackhaften Entschluß verweigern, Filme wie „Solange Du lebst" oder „Frucht ohne Liebe" wie ein unangefordertes Manuskript im Papierkorb verschwinden zu lassen.

Wenn ich mit einer Befriedigung auf die Zeit meiner wohl wider alles Erwarten so dauerhaften Position als Präsident des Hauptausschusses der FSK zurückblicke, so ist es die Genugtuung, daß in diesem von idealer Toleranz geprägten Gremium in dieser hadersüchtigen Zeit keine folgenschweren Differenzen auftraten, geschweige denn zwischen Gruppen, deren Mission ja gewollt verschieden ist, um einen Durchschnitt der öffentlichen Meinung zu erzielen. Weder Philosophen, noch Rebellen haben — von persönlichen Gründen abgesehen — ihr Amt niedergelegt, weil ihnen „die ganze Richtung nicht paßte". Vielleicht liegt es auch daran, daß die „Kine", die Beweglichkeit des Films auf die qualifizierten Prüfer abfärbt, ihnen durch Gegenstand und Wirkung beweist, was gerade Geistliche, Psychologen, Wissenschaftler und zu allererst die Frauen und Mütter bereits als Voraussetzung mitgebracht haben, nämlich die Erkenntnis, daß paradiesische Unbefangenheit sich am längsten erhält, solange die Schlange die verbotenen Früchte nicht allzu schmackhaft anpreist.

FSK - Demokratisches Prüfgremium ohne Vorbild

Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft ist ein demokratisches Prüfgremium, das in Deutschland bisher kein Vorbild hatte. Vor 1920 wurden Filme — zentral gelenkt von Berlin — polizeilich geprüft, nach 1920 trat im Gefolge des Reichslichtspielgesetzes eine — später von den Nationalsozialisten noch erweiterte — Staatszensur auf. 1945 setzte durch Kontrollratsbefehl die Zensur der Militärregierungen ein.

In einem Brief an Curt Oertel regte Eric Pommer 1946 die Schaffung einer Filmselbstkontrolle an. Oertel unterbreitete ein Jahr später diese Idee dem von ihm ins Leben gerufenen Produzentenverband in der US-Zone und erhielt dessen Zustimmung.

Parallel dazu liefen schon seit einiger Zeit ähnliche Bestrebungen deutscher Regierungsstellen. Sie waren durch die Aufhebung des Reichslichtspielgesetzes ausgelöst worden und führten dann im Februar 1948 in Wiesbaden zu einer Sitzung, in deren Verlauf sich endgültig der Gedanke durchsetzte, daß — um eine Zensur des Staates zu vermeiden — der von Oertel ausgearbeitete Entwurf einer Freiwilligen Selbstkontrolle zu befürworten sei.

Eine endgültige Entscheidung fiel am 2. März 1948, als Vertreter der Filmwirtschaft und Delegierte der Kultusministerien zusammenkamen. Diese Aussprache führte zu dem Beschluß, dem FSK-Entwurf Oertels in seinen Grundzügen zuzustimmen. Spätestens Ende Juli des gleichen Jahres sollte die Freiwillige Selbstkontrolle in Funktion treten. Dabei unterschätzte man jedoch die Tatsache, daß in den einzelnen Zonen recht verschiedenartige Auffassungen vorherrschten.

Über neue Verhandlungen wurde es März 1949. Die Grundsätze mußten neugefaßt und den Gesichtspunkten der Konfessionen sowie denen der in- und ausländischen Verleiher angepaßt werden. Sie erhielten Ende März 1949 die heute bekannte Fassung. Die amerikanische Militärregierung forderte schließlich als Arbeitsbeginn den 15. Juli des Jahres und wies darauf hin, daß sie zu diesem Zeitpunkt ihre Zensurtätigkeit einstellen werde. Nachdem im Juni endlich Dr. Rudolph zum Kommissarischen Leiter der FSK und zu deren Sitz Wiesbaden bestimmt worden war, gelang es, den ersten Prüftag sicherzustellen. Es war der 18. Juli 1949.

Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft begann also zu arbeiten. Am 30. September 1949 übertrugen dann in einem Festakt im Schloß Biebrich die drei alliierten Militärregierungen ihre Zensurbefugnisse auf die FSK.



Die Barrings „Wertvoll"

Drei Männer im Schnee

Teufel in Seide „Wertvoll"

Drei Tage Mittelarrest

Hanussen „Wertvoll"

Der verlorene Kontinent „Besonders wertvoll"

jetzt:

Der Farbfilm, der zu Millionen Herzen spricht

Waldwinter

frei nach dem Roman des schlesischen Heimatdichters Paul Keller

In den Hauptrollen:

CLAUS HOLM · SABINE BETHMANN

RUDOLF FORSTER

HELENE THIMIG · SUSANNE CRAMER · ERICA BEER · KLAUS KINSKI
WILLY A. KLEINAU · ILSE STEPPAT · GERT FRÖBE · MARG. HAAGEN
OTZ TOLLEN · KARL HELLMER · BEPPO BREM

REGIE: WOLFGANG LIEBENEINER

Herstellungsleitung: Willie Hoffmann-Andersen   Musik: Peter Igelhoff

Eine Apollo-Film-Produktion in Agfa-Color

Massenstart: Ostern



Die Entwicklung des deutschen Filmexportes

VON DIETER FRITKO

Wohl kaum ein filmwirtschaftliches Anliegen steht seit den letzten Monaten so sehr im Mittelpunkt industrieller, parlamentarischer und allgemeiner Gespräche wie die Entwicklung und Stützung des deutschen Filmexportes. Auch die durch die Fachpresse, die Tageszeitungen, den Rundfunk und das Fernsehen vertretene Öffentlichkeit befaßt sich immer mehr mit diesem Sachgebiet.

Der Exporterlös als Existenzfrage

Früher war der deutsche Filmexport ein kulturell und wirtschaftlich bedeutender Faktor. Seine Anfänge reichen zurück bis in die Jahre des Stummfilmes nach dem ersten Weltkrieg. Die eigentliche Entwicklung aber begann mit etwa 1930, als sich der Tonfilm allmählich durchsetzte. Von dieser Zeit an errichtete die deutsche Filmindustrie nach und nach ein umfangreiches Netz von Auslandsvertretungen, das systematisch erweitert und ausgebaut wurde. Bald bestanden eigene Filialen oder Beteiligungen in Wien, Warschau, Prag, Budapest, Zürich, Paris, Amsterdam und vielen anderen Weltstädten. Wo keine eigenen Vertretungen errichtet wurden, gewann man den Markt durch Exklusiv-Verträge mit großen Verleihfirmen. Auch besaß die deutsche Filmindustrie in vielen Ländern repräsentative Lichtspielhäuser als Schaufenster ihres Schaffens.

Der deutsche Filmexport nahm einen raschen Aufstieg. Obwohl 1938 die Zahl der hergestellten deutschen Spielfilme unter derjenigen früherer Jahre lag, brachte das Jahr 1939 einen Exporterlös von rund 20 Millionen Mark. Die Lizenzerlöse des nach Deutschland importierten ausländischen Filmes betrugen dagegen nur 10 Millionen Mark. Der deutsche Film wies also eine aktive Außenhandelsbilanz auf. Der Exporterlös des Jahres 1944 mit seinen 40 Millionen Mark soll nicht zum Vergleich herangezogen werden, da er auf einer anomalen Kriegs- und Wirtschaftspolitik basierte. Er sei aber der Vollständigkeit halber erwähnt. Der deutsche Film konnte früher im Durchschnitt seine Herstellungskosten auf dem Inlandsmarkt einspielen und darüber hinaus 30 bis 40 Prozent zusätzlich im Ausland einnehmen.

Die deutsche Filmproduktion hat sich nach dem totalen Zusammenbruch von 1945 trotz vieler Behinderungen wieder erholen können. Die Zweiteilung Deutschlands und der weitere Fortfall deutschsprachiger Absatzgebiete haben indessen bei Filmen, die früher im Rahmen der Produktionskosten normale Einspielergebnisse erzielt hätten, Verluste zur Folge. Oder mit anderen Worten: die Auswertung im Inland genügt oft nicht mehr zur Kostendeckung! Der Exporterlös, früher meist ein zusätzlicher Gewinn, ist heute zur Existenzfrage geworden.

Darum bemühte sich die deutsche Filmindustrie nach dem zweiten Weltkrieg so früh wie möglich, wieder im Ausland Fuß zu fassen. Das war nach der bewußten Zerschlagung ihrer industriellen Struktur zunächst nicht einfach. Am Anfang mußte jeder einzelne Filmexport von den alliierten Besatzungsmächten genehmigt werden, wobei die Rolle der JEIA (Joint Export Import Agency) noch in unrühmlicher Erinnerung sein dürfte. Und als dann die Schranken einer teils bewußten, teils bürokratischen Behinderung gefallen waren, sah sich die im Aufbau begriffene neue deutsche Filmindustrie einer intakten Weltfilmproduktion von etwa 2000 Spielfilmen jährlich als Konkurrenz gegenüber.

Ergänzende Wirkung: Qualitätssteigerung und Exportunion

Wenn man feststellen darf, daß die auf bestimmte Marktgebiete bezogene Exporteignung eines Filmes nicht unbedingt mit künstlerischer Hochwertigkeit gleichgesetzt werden darf, so bedeutet das andererseits aber nicht, daß einzig und allein der leichte Unterhaltungsfilm zum Exportschlager werden kann. Der qualitätsvolle, mit großen Darstellern besetzte Problemfilm ist im Gesamtangebot eines Exportprogrammes ebenso unentbehrlich wie das andere Genre. Besonders in Marktgebieten mit einem anspruchsvollen Publikum wird er zusätzlich jene Besucherkreise erfassen, die von vornherein mit starker Kritikbereitschaft das Theater betreten.

Gerade in dieser Richtung hat die deutsche Filmproduktion der letzten beiden Jahre eine Qualitätssteigerung zu verzeichnen, die sie auch unter dem Aspekt hoher Ansprüche wieder wettbewerbsfähig macht. Damit schenkte nicht nur das breite Publikum des Auslandes dem deutschen Film wieder seine Zeit und Beachtung, sondern auch die so wichtigen Mittel der öffentlichen Meinungsbildung. Um diese Meinungsbildung überhaupt zu ermöglichen und zu fördern, bedurfte es der Errichtung einer zentralen Organisation, wie sie andere Länder bereits seit Jahr und Tag besaßen und wirkungsvoll benutzten. Und so entschlossen sich der Verband Deutscher Filmproduzenten, der Verband der Filmverleiher und die Interessengemeinschaft der Filmexporteure zur Gründung der Export-Union der Deutschen Filmindustrie.

Zu ihrem Aufgabenbereich gehören insbesondere:

a) allgemeine Werbung für den deutschen Film im Ausland;

b) allgemeine Beratung der deutschen Filmexporteure über die Absatzmöglichkeiten auf den einzelnen ausländischen Märkten, über ausländische Verleihfirmen und über Exportsteigerungsmöglichkeiten ihrer Filme;

c) allgemeine Beratung der Filmexporteure über die Exportvoraussetzungen (Handelsverträge, Filmabkommen, Zahlungsabkommen usw.);

d) Einschaltung bei internationalen Verhandlungen über Filmabkommen im Interesse des deutschen Filmexportes;

e) Erforschung und Analyse der ausländischen Märkte im Hinblick auf den deutschen Filmexport und Übermittlung der Ergebnisse an die Mitglieder;

f) Ausarbeitung von Richtlinien für den Filmexport, insbesondere von allgemeinen Exportbedingungen für die Verträge mit dem Ausland;

g) Erreichung von Exporthilfen und Exportvergünstigungen bei den zuständigen deutschen Behörden;

h) allgemeine Kontrolle der Abrechnung der ausländischen Vertragspartner und Inkassohilfe;

i) Beratung und Unterstützung deutscher Filmexporteure im Ausland durch dortige Korrespondenzstellen;

j) Vertretung des deutschen Films auf Filmfestspielen, Messen und ähnlichen internationalen Veranstaltungen;

k) Erteilung von Informationen über den deutschen Film an alle interessierten ausländischen Stellen und Unterrichtung und Beratung der zuständigen deutschen Behörden und Wirtschaftsstellen über den deutschen Filmexport.

Schaffung von Grundlagen für den Absatz

Es gibt kaum ein Land, das auf filmwirtschaftlichem Gebiet einer so totalen Liberalisierung unterliegt wie die Bundesrepublik Deutschland. Ihr gegenüber stehen die Schutzmaßnahmen anderer filmproduzierender Nationen, die den Import fremder und damit deutscher Filme weitgehend regeln oder besser: beschränken. So sah sich die deutsche Filmindustrie bzw. die von ihr beauftragte Export-Union zunächst einmal vor die Hauptaufgabe gestellt, dem deutschen Film im Ausland eine feste Absatzbasis zu schaffen, zu sichern und sie zu erweitern. Mit einer Reihe von Ländern bestehen Vereinbarungen auf dem Gebiete des Filmhandels, die diesem Ziel dienen.

So gibt es ein Protokoll über die deutsch-französischen filmwirtschaftlichen Beziehungen, das auf drei Jahre hinaus die Grundlage für den gegenseitigen Filmhandel bildet. Auf Grund des Protokolls dürfen pro Jahr 30 deutsche Spielfilme nach Frankreich und 30 französische Spielfilme nach Deutschland importiert und dort in synchronisierter Fassung vorgeführt werden. Die gegenseitige Einfuhr von Spielfilmen in Originalfassung (mit oder ohne Untertitel) unterliegt ebensowenig einer Beschränkung wie die Einfuhr und Auswertung von Kultur- und Dokumentarfilmen. Während englische, spanische und mexikanische Filme in Frankreich zurückgingen und die italienischen Filme keinen größeren Fortschritt verzeichnen konnten, ist der deutsche Anteil an den Theatereinnahmen ständig im Wachsen begriffen. Das bezieht sich nicht nur auf die deutschsprachigen Gebiete, sondern auch auf Paris und Innerfrankreich. Die Einnahmen verschiedener im Jahre 1955 in Frankreich ausgewerteter deutscher Filme haben bereits die Einnahmen qualitätsähnlicher amerikanischer und sogar französischer Filme erreicht und manchmal sogar leicht übertroffen. Unsere Filme werden neuerdings auch schneller und an besseren Plätzen terminiert. In den letzten Wochen wurde zum Beispiel ein deutscher Film in vier Theatern in Paris uraufgeführt, davon in einem Haus auf den Champs-Elysées. Ein weiterer Film kam in zwei Theatern zur Aufführung, und

Flug nach Sao Paulo mit Barbara Rütting, Angelika Hauff, Walter Koppel, Dr. Günter Schwarz und Dieter Fritko. Werner Fütterer, der einige Tage später folgte, verabschiedete die deutsche Delegation bei den Brasilianischen Filmfestspielen auf dem Rhein-Main-Flughafen.



ein dritter wird in Kürze wiederum in vier Pariser Schaufenster-Theatern zu sehen sein. Die französischen Tochtergesellschaften amerikanischer und britischer Verleihfirmen haben eine Reihe von Abschlüssen deutscher Filme für Frankreich getätigt.

Auf gleicher Basis wurde eine Vereinbarung über die deutsch-italienischen Filmbeziehungen getroffen, die zunächst bis zum 31. August 1957 in Kraft ist und die sich jeweils um ein weiteres Jahr verlängert, wenn sie nicht drei Monate vor Ablauf gekündigt wird.

Waren die Ergebnisse deutscher Filme in Italien noch vor Jahresfrist als außerordentlich schwach zu bezeichnen, so ist nunmehr — gewissermaßen über Nacht — ein Umschwung eingetreten. Den Bemühungen der deutschen exporttreibenden Firmen ist es gelungen, die größten italienischen Verleihgesellschaften auf ihr Angebot aufmerksam zu machen. Auch das italienische Publikum, dessen Haltung für die Einstellung von Theaterbesitz und Verleih mitbestimmend ist, hat dem deutschen Film wieder seine Aufmerksamkeit zugewandt. Der letzte deutsche Beitrag zur Biennale von Venedig mit seinem ungewöhnlichen Presseerfolg hat mit zur Schaffung eines günstigen Klimas beigetragen. Und so sind es immerhin 23 deutsche Filme, die in dieser Saison anlaufen oder weiterlaufen.

Neue Verhandlungen sind im Gange

Die Bindungen zwischen der deutschen und der österreichischen Filmindustrie sind freundschaftlich und eng. Dennoch gibt es auch hier eine Vereinbarung über die vorläufige Regelung der filmwirtschaftlichen Beziehungen, die den Export von 95 deutschen Spielfilmen nach Österreich und 15 österreichischen Filmen nach der Bundesrepublik gestattet. Darüber hinaus werden für 16 deutsch-österreichische Co-Produktionen gegenseitige Einfuhrgenehmigungen erteilt.

Die Filmbeziehungen mit Spanien boten in der letzten Zeit wegen der bekannten Devisen-Schwierigkeiten des Landes und auch aus zensurbedingten Gründen keine feste Grundlage mehr. Aber gerade in diesen Wochen finden in Madrid deutsch-spanische Handelsbesprechungen statt, bei denen auch die Frage des deutschen Filmexportes eingehend erörtert wird.

Mit Jugoslawien besteht ein von seiten der Verbände der Filmindustrie getroffenes Abkommen, an dessen Erweiterung und Verbesserung die Export-Union arbeitet.

Die Filmbeziehungen mit Argentinien hingen infolge der dortigen politischen Strukturänderungen lange in der Schwebe. Nunmehr hat die Argentinische Zentralbank ein Rundschreiben veröffentlicht, nach dem die Filmeinfuhr über den Devisen-Freimarkt grundsätzlich gestattet sei. Damit sollen sämtliche Importbeschränkungen aufgehoben und weitere Verhandlungen über den Abschluß eines deutsch-argentinischen Filmabkommens überflüssig geworden sein. Über die Erteilung von Aufführungsgenehmigungen im Lande selbst sowie über Zensurfragen besteht zur Zeit aber noch keine Klarheit. Jedoch sind gerade in letzter Zeit — wie auch von der FILMWOCHE ausführlich berichtet — deutsche Filme in Argentinien mit überragendem Erfolg gelaufen.

Hindernde Momente im Filmhandel

Die Vereinigten Staaten stellen für den deutschen Filmexport ein ebenso reizvolles wie schwer zu erschließendes Absatzgebiet dar. Aufführungen in den dortigen deutschsprachigen Filmtheatern oder in den rund 500 Filmkunst-Studios (Art Cinemas) können zwar auch annehmbare Dollarbeträge erbringen, stehen aber in keiner Relation zur Größe des Theaterparks des Landes. Auch für andere filmproduzierende Länder hat sich Nordamerika als ein Markt erwiesen, der nur sehr schwer und mit großen Opfern zu erschließen ist. Immerhin erwarben in jüngster Zeit große amerikanische Verleihgesellschaften mit ihrer Einflußmöglichkeit auf die zahlenmäßig starken Theaterketten einige deutsche Filme. Hier ergibt sich auf weite Sicht die Erwartung eines Exporterlöses, der allein durch den Umrechnungskurs von Dollar in DM nicht unbeträchtlich sein dürfte.

Es wäre falsch zu glauben, daß die deutsche Filmindustrie ihre Exportbemühungen nur auf große und lohnende Marktgebiete konzentriert. Sie bemüht sich ständig, auch kleine Länder zu erfassen. Welche Schwierigkeiten sich dabei ergeben können, sei an dem Beispiel Pakistan gezeigt. Dort gibt es eine Reihe von Bestimmungen, die sowohl den Import an sich als auch die Überweisung von Einspielerlösen stark beschränken. Außerdem genießen andere Nationen, z. B. Indien, auf Grund besonderer Vereinbarungen den Vorrang. Die Frage der Transferierung von Einnahmen, die dem deutschen Lizenzgeber zustehen, ist überhaupt oft ein negatives Moment bei der Aufnahme oder Verstärkung von Filmhandelsbeziehungen. Das wird bei der erstaunten Laien-Frage, warum denn in diesem oder jenem Teil der Welt nicht m e h r deutsche Filme zu sehen seien, oft vergessen!

Die Versuche ausländischer Abnehmerkreise, Zahlungen an Garantien oder Anteile am Einspielergebnis durch interne Absprachen nach oben zu begrenzen, sind vom Standpunkt des Käufers aus, der eine Ware recht billig einkaufen will, erklärlich. Der deutsche Filmexport muß ihnen jedoch sowohl grundsätzlich als auch im Interesse der Konsolidierung der deutschen Filmindustrie entgegentreten. Die Export-Union hat sich in vielen Fällen — so zum Beispiel in Japan, Ägypten, Türkei, Griechenland, Norwegen und andern Ländern — gegen die Beschränkung des Transfers und gegen die Festsetzung von Höchstpreisen gewandt. In ständigen Verhandlungen mit den betreffenden Filmwirtschaftsverbänden und Regierungsstellen bemüht sie sich um ausgleichende Lösungen.

Exportwerbung und steigende Erlöse

Aus dem Vergleich der Exporterlöse der letzten Jahre ergibt sich das erfreuliche Bild ständig wachsender Zahlen:

1952	5 400 000 DM	1954	12 100 000 DM
1953	8 000 000 DM	1955	15 200 000 DM

Obwohl wir wissen, daß Voraussagen immer eine undankbare und schwierige Sache sind, wagen wir doch die Prognose, daß bei einer weiteren Entwicklung des deutschen Filmexportes im Tempo der letzten beiden Jahre die 20-Millionen-Grenze in nicht allzu weiter Ferne liegt. Das bedeutet aber nicht, daß der deutsche Filmexport nun nicht mehr einer Stütze bedürfe! Im Gegenteil: wenn dieses Ziel erreicht werden soll, dann muß die durch propagandistische Mittel zu betreibende Exportförderung von der finanziellen Seite her ganz andere Möglichkeiten erhalten. Die ersten Erfolge, die von der Export-Union auf dem Gebiet der Auslandswerbung erzielt wurden, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß zur Bewältigung der ihr gestellten Aufgaben immer noch die entscheidenden materiellen Voraussetzungen fehlen. Das Verständnis, das Regierung und Parlament in dieser Frage zeigen, gibt allerdings zu Hoffnungen Anlaß.

Oh, welche Lust ein Fachkorrespondent zu sein!

Ich suche dich

Sowas ähnliches ist ein Fach-Korrespondent: Er unterscheidet sich von anderen Presse-Individuen etwa so wie am Theater der jugendliche Liebhaber und Komiker vom schweren Helden oder der Primadonna. Oder wie beim Film der Oberbeleuchter vom Kameramann. Er bleibt der Mann im Hintergrund und wird nie hochbezahlter Star. Immerhin ist er das Kleinvieh, das auch Mist macht, und läuft wenig Gefahr, groß und damit größenwahnsinnig zu werden. Der Fach-Korrespondent ist der begrenzten Auflage seiner Hauspostille (wie ich das Wort Fachzeitung hier mal umschreiben möchte) unterworfen und kann sich auf den Kopf stellen: die Auflage kann niemals das begrenzte Interesse der in Frage kommenden Fach-Leser-Kreise übersteigen. Es gibt eine unüberschreitbare Grenze. Grenzenlos jedoch ist das Feld, auf dem der Film-Fach-Korrespondent bewandert sein muß. Wirtschaft, Politik, Technik — er muß Interviews trocken und Statistiken lebendig, Kritiken objektiv und Kurzmeldungen subjektiv fabrizieren. Dazu muß er ein geschickter Diplomat sein, seriös aussehen, gewandte Manieren haben und trotzdem fix sein wie ein Straßenreporter. Er muß Stahl schweißen, Porzellan kitten, Haare spalten und Felsbrocken balancieren können, seine Telefonrechnungen selbst bezahlen und auf Spesen verzichten. Dabei darf er nicht zu jung, nicht zu alt, nicht zu groß und nicht zu klein sein — kurz: ein vertraueneinflößendes Ideal-Bild für die Filmindustrie und ein vertrauenswürdiger Mitstreiter seiner Hauspostille, für die er jederzeit Kastanien aus dem Feuer zu holen und — wenn's sein muß — selbst durch's Feuer zu gehen bereit ist. Alles wendig, stumm, aber fleißig und möglichst ohne zu klagen. Oh, welche Lust . . .



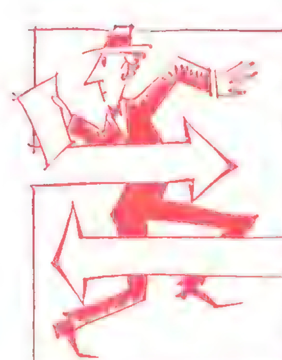
Hokuspokus

Das fiel mir zuerst ein und dann „Fakor". Nichts weiter als eine der üblichen und bequemen Abkürzungen. Oder sollte ich jedesmal „Fach-Korrespondent" sagen? Das ist umständlich zu schreiben und zu lesen. „Fakor" kommt nicht von „Fakir" und hat nur soviel damit zu tun, als Geduld und Nagelbretter zur Kunst und zur Gewohnheit der Fakire gehören. Übrigens gefällt mir „Fakor" auch insofern, als es an „Faktotum" anklingt. Im Brockhaus steht als Erklärung „jemand, der zu allen Diensten brauchbar ist".

Wenn ich nun als Fakor mit dem Jubiläums-Schreiben beginne, komme ich mir doch wie ein Fakir auf dem Nagelbrett vor.

Schade, daß du eine Kanaille bist

Beim Film ist es nicht anders als im Leben: die Wahrheit kommt zuletzt doch überall durch. Der Wahrheit eine Gasse. Aber alles muß seine Grenze haben, die Wahrheit zuerst. Dazu gibt es Jubiläen, Geburtstage und ähnliche Gelegenheiten. Man ist plötzlich beglückwünschter Mittelpunkt und riskiert unter dem Schutzmantel des gerührten Jubilars mehr Freiheiten als sonst. Zu sonst Unfreundlichen ist man im Schwang der Gefühle auf einmal freundlicher als nötig, und immergrüne Freunde stößt man vielleicht kürzer vor den Kopf als beabsichtigt. Verzeihen ist seliger denn beleidigen. Auf einmal kommt es an den Tag, was jeder denkt und sagen möchte. Die Wahrheit ist seltener Trumpf. Schatzgräber, vergeßt eure Fettnäpfe, wie wir vergessen unsere Fettnäpfe, in die — hüben und drüben — so leicht hineingetreten werden kann. Der Wahrheit eine Gasse!



An einem Tag wie jeder andere

Morgens 9.30 Uhr oder 10.30 Uhr. Hier ist eine Trade-Show, und da ist eine Trade-Show. Du hast dich für die wichtigere entschieden und eine 10-Uhr-Besichtigung mit Frühstück sowie einen Star-Empfang auf dem Flugplatz abgesagt. Um 12 Uhr ist — am anderen Ende der Stadt — eine festliche Theater-Eröffnung. Du darfst nicht fehlen und schwingst dich in ein Taxi. Um 14 Uhr ist eine Tagung eines Verbandes — am anderen Ende der Stadt. Da

Fortsetzung auf Seite 42

1956 IMMER GRÖSSER

DER MANN MIT DEM GOLDENEN ARM
(The Man with the golden Arm)
Frank Sinatra · Eleanor Parker · Kim Novak
Regie: Otto Preminger

DER EINZELGÄNGER
(Man with the Gun)
Robert Mitchum · Jan Sterling
Regie: Richard Wilson

BLUTIGE HÄNDE
(The Killer is loose)
Joseph Cotten · Rhonda Fleming
Regie: Budd Boetticher

MODERNE ZEITEN
(Modern Times)
Charlie Chaplin · Paulette Goddard
Regie: Charles Chaplin

STADT DER GEWALT
(The Phenix City Story)
John McIntire · Richard Kiley
Regie: Phil Karlson

DESPERADOS
(Robber's Roost)
George Montgomery · Peter Graves
Regie: Sidney Salkow Farbfilm

ZWISCHEN ZWEI FEUERN
(The Indian Fighter)
Kirk Douglas · Elsa Martinelli
Regie: André de Toth
CinemaScope-Farbfilm

WÜSTENSAND
(Desert Sands)
Ralph Meeker · Marla English · J. Carrol Naish
Regie: Lesley Selander
SuperScope-Farbfilm

SOS FLIEGER NACH VORN
(Battle Taxi)
Sterling Hayden · Arthur Franz
Regie: Herbert L. Strock

DIE MÄNNER
(The Men)
Marlon Brando · Teresa Wright
Regie: Fred Zinnemann

NACKTE STRASSEN
(The Naked Street)
Farley Granger · Anthony Quinn · Anne Bancroft · Peter Graves
Regie: Maxwell Shane

AKTE XP 15
(A Bullet For Joey)
Edward G. Robinson · George Raft
Regie: Lewis Allen

HOLLYWOOD STORY
(The Big Knife)
Jack Palance · Ida Lupino · Shelley Winters
Regie: Robert Aldrich

RATTENNEST
(Kiss Me Deadly)
Ralph Meeker · Albert Dekker
Regie: Robert Aldrich

EINER GEGEN ALLE
(Stranger on Horseback)
Joel McCrea · Miroslava
Regie: Jacques Tourneur Farbfilm

Titeländerunge

UNSERE TRADITION: BESTE FILME

! IMMER BESSER! 1957

ALEXANDER DER GROSSE
(Alexander the Great)
Richard Burton · Claire Bloom · Fredric March
Regie: Robert Rossen
CinemaScope-Farbfilm

UM JEDEN PREIS
(Comanche)
Dana Andrews · Kent Smith
Regie: George Sherman
CinemaScope-Farbfilm

VERRATEN UND VERKAUFT
(Bed of Fear)
Sterling Hayden · Coleen Gray
Regie: Stanley Kubrick

JOHNNY CONCHO
(Johnny Concho)
Frank Sinatra · Keenan Wynn · Phyllis Kirk
Regie: Don McGuire

DIE FÜNFTE KOLONNE
(Foreign Intrigue)
Robert Mitchum · Jean Galland
Regie: Sheldon Reynolds Farbfilm

n vorbehalten

PATTERNS
(Deutscher Titel steht noch nicht fest)
Van Heflin · Everett Sloane
Regie: Fielder Cook

CAPTAIN KIDD UND DAS SKLAVENMÄDCHEN
(Captain Kidd and the Slave Girl)
Anthony Dexter · Eva Gabor
Regie: Lew Landers Farbfilm

UNBESIEGT
(Top Gun)
Sterling Hayden · William Bishop
Regie: Ray Nazarro

TRAPEZ
(Trapeze)
Burt Lancaster · Gina Lollobrigida · Tony Curtis
Regie: Sir Carol Reed
CinemaScope-Farbfilm

DIAMANTEN
(Diamond)
Dennis O'Keefe · Margaret Sheridan · Philip Friend
Regie: Dennis O'Keefe

THE AMBASSADOR'S DAUGHTER
(Deutscher Titel steht noch nicht fest)
Olivia De Havilland · Myrna Loy · John Forsythe
Regie: Norman Krasna
CinemaScope-Farbfilm

STURM-ANGST
(Storm Fear)
Cornel Wilde · Joan Wallace · Dan Duryea
Regie: Cornel Wilde

KUSS VOR DEM TODE
(A Kiss Before Dying)
Robert Wagner · Jeffrey Hunter · Virginia Leith
Regie: Gerd Oswald
CinemaScope-Farbfilm

FORT YUMA
(Fort Yuma)
Peter Graves · Joan Vohs
Regie: Lesley Selander Farbfilm

DER FLUCH VOM MONTE BRAVO
(Beast of Hollow Mountain)
Guy Madison · Patricia Medina · Eduardo Noriega
Regie: Edward Nassour
CinemaScope-Farbfilm

UNABHÄNGIGER PRODUZENTEN

Film und Autor

von Carl Zuckmayer

Es gibt Film-Autoren — solche, die sich zur wesentlichen Aufgabe gemacht haben, für den Film oder im Auftrag von Filmherstellern zu schreiben —, und es gibt Autoren, deren Werke sich zur Umgestaltung in Filme eignen. Im ersten Fall gibt es — wie in jedem Zweig der Literatur — all die Schattierungen vom Dichter über den guten Handwerker bis zum gewöhnlichen Routinier. Im zweiten entsteht häufig eine problematische Situation.

Kommt es einem Autor nur darauf an, seinen Stoff zu „verkaufen", so kann er sich auf den Standpunkt Hemingways stellen, der einmal gesagt hat: „Wenn man das Geld nimmt, muß man den Mund halten, denn dafür wird man bezahlt". Aber ein zeitgenössischer Autor, besonders ein dramatischer, kann kaum an den enormen Ausdrucksmöglichkeiten vorübergehen, die der Film der gestaltenden Phantasie erschlossen hat, — auch nicht an der Tatsache, daß der Film weite Publikumsschichten erreicht, die durch reine Literatur, lyrische, epische oder dramatische, kaum anzusprechen sind.

Es „lohnt" sich also nicht nur im materiellen Sinn, für den Film zu schreiben oder einen Stoff für den Film umzugestalten, sondern im erzieherischen, kulturellen, subjektiv-artistischen. Ich kann mir nicht vorstellen, daß es einen phantasiebegabten Autor nicht reizen müßte, sich dieser unerschöpflichen und unerschöpften Mittel zu bedienen — auch wenn es „technische" Mittel sind und auf mechanische Wiedergabe angewiesen —, die ihm so viel souveräne Behandlung von Raum und Zeit, das Erfassen des geringsten Details ebenso wie die großzügige Überschau gestatten. Die Problematik besteht darin, daß der Film seine eigene Gestalt verlangt, die auf alle Fälle von jeder anderen literarischen Werkform verschieden ist, und daß dabei häufig die Essenz oder Bedeutung der ursprünglichen Vorlage verlorengeht.

Bühnenstück und Filmstück (screenplay) zum Beispiel unterliegen völlig verschiedenen dramaturgischen Gesetzlichkeiten oder Bauplänen, und wenn das eine in das andere umzuwandeln ist, muß es immer gleichsam auseinandergenommen werden, in seine substantiellen Bestandteile zerlegt und neu gefügt, geformt und ausgerundet werden. Inwieweit das gelingt oder danebengeht, hängt hauptsächlich von der Beziehung ab, die zwischen Autor und Regisseur besteht. Denn in viel höherem Maße als beim Theater ist beim Film der Regisseur an Freiheit und Verantwortung dem Dichter gleichgestellt, ja es kommt vor, daß der Regisseur zum eigentlichen Dichter eines Films wird. Warum? Weil der Film trotz aller Bedeutung des Dialogs, des gesprochenen Worts, immer eine Bild-Erzählung bleibt und seine Originalität wesentlich vom Auge seines Gestalters (auch des Kameramanns!) abhängt. Auch wenn der ursprüngliche Autor eines Werks nicht selbst die Umgestaltung in den Film durchführt, d. h. das „Drehbuch" schreibt, kann es von besonderer Bedeutung sein, ob er mit dem Regisseur des Films in einem geistigen, künstlerischen, menschlichen Kontakt steht.

Meine Erfahrungen mit der Filmfassung meines Dramas „Des Teufels General" wie auch des „Engele von Loewen", das zum filmischen „Mädchen aus Flandern" wurde, Erfahrungen, denen ein jahrelanger freundschaftlicher und sachlicher Kontakt mit dem Regisseur Helmut Käutner vorausging, haben diese Meinung sehr anschaulich bestätigt, und im Zuge der neuen gemeinsamen Arbeit am „Hauptmann von Köpenick" finden sie erneute Bestätigung.



Begegnung zwischen Dichter und Regisseur - Carl Zuckmayer (Mitte) während der Dreharbeiten zu „Ein Mädchen aus Flandern". Helmut Käutner drehte den Film nach der Novelle „Engele von Loewen". (Ganz links im Bild der Hauptdarsteller Maximilian Schell, neben ihm Gert Fröbe.) Foto: Capitol / Prisma

Der Idealfall ist natürlich die Personalunion Dichter - Hersteller - Regisseur, wie etwa bei Marcel Pagnol, oder auf anderer Ebene bei Sacha Guitry oder auch Cocteau. Dazu muß ein Autor natürlich die Zeit oder Geduld oder auch die Unabhängigkeit aufbringen, sich völlig mit dem „Metier" zu identifizieren. Bleibt er in seiner Hauptarbeit dem Theater verschworen, wird es dazu kaum kommen. Doch auch in diesem Fall — der der meine ist — wird eine Filmarbeit den Autor erst dann ganz befriedigen und dem Film seine besten Kräfte dienstbar machen, wenn er einen Stoff ursprünglich, von vornherein und mit vollem Einsatz für den Film zu schaffen beschließt. Ich habe das einmal mit dem englischen „Rembrandt"-Film versucht und hoffe es, im Bereich des deutschen Films neu zu versuchen.

Heinz Pauck meint:

Sündenböcke werden immer gebraucht

Versuchen Sie es mal! Es ist ganz leicht, ein Drehbuch zu schreiben. Man begegnet in seiner Phantasie einigen netten und einigen weniger netten Menschen. Man macht sie miteinander bekannt. Worauf sie alsbald mancherlei anstellen: Lustiges und Ernstes, Lobenswertes und Verabscheuungswürdiges. Sie haben Glück oder Pech, genau so, wie es auf der Welt geschieht.

Das schreibt man auf und gibt es z. B. dem Filmproduzenten A zu lesen. Der sagt: „Das ist mal eine nette Geschichte, genau wie das Leben so spielt. Darin werden sich die Leute wiedererkennen. Und darum wird ihnen der Film, den wir davon machen, auch gefallen."

So geschieht es denn auch. Und schon sind Sie „im Geschäft". Sie werden von Herrn X und Herrn Y und Herrn Z angerufen. Und jeder von ihnen sagt, er hätte eine Filmidee, und ob Sie ihm das Drehbuch schreiben möchten. Die Idee „müsse Ihnen liegen". Herr X und Herr Y erzählen Ihnen was, was Ihnen gar nicht liegt. Sie sagen, dazu hätten Sie keine Einstellung. Noch besser ist es, Sie sagen, Sie hätten keine Zeit; denn Sie hätten sich gerade für die Idee von Herrn Z entschieden.

Herrn Z's Idee wenden Sie in Ihrer Phantasie um und um. Es fällt Ihnen dazu auch etwas ein. Sie setzen damit einige Menschen aus Ihrer Phantasie in Bewegung . . . Und dann haben Sie meist schon den ersten grundsätzlichen Fehler gemacht. Sie haben mit einer fremden Idee Ihren Menschen einen Schubs gegeben. Auf einmal laufen die herum wie die Automaten. Sie reden und machen Kintopp. Sie tun ganz unwahrscheinliche Dinge. Das gefällt weder Ihnen noch Herrn Z. Aber Herrn Z ist inzwischen auch was eingefallen. Das gibt er Ihnen zur Umarbeitung als Anregung mit nach Hause. Film ist Team-Arbeit. Er sagt auch noch, daß die weibliche Hauptfigur nicht dick und dumm sein dürfe. Denn Frau Pitipowna spielt keine Dicken und Dummen. Frau Pitipowna muß aber spielen, weil sie eine „Affiche" für den Verleih bedeutet. Da sitzen Sie nun — mit der Idee, mit Ihren und Herrn Z's Einfällen und der Affiche und basteln herum.

Jetzt gibt es eine Möglichkeit. Und wenn Sie die beherrschen, sind Sie fein heraus. Sie sagen, die Idee von Herrn Z wäre ein totgeborenes Kind; das hätten Sie gleich gewußt. Was Herrn Z dazu noch eingefallen wäre, wäre Quatsch. Außerdem sei Herr Z ein ganz primitiver Mensch oder ein Schwachkopf, den Blick stur auf die Kinokasse gerichtet. Mit dem könne man als Mann von höherem Wollen überhaupt nicht zusammenarbeiten. (Sollte Herr Z inzwischen einen anderen Autor gewonnen haben, dürfen Sie aus Anstand gegenüber Ihrem Kollegen natürlich nur vielsagend die Schultern zucken. Denn wenn der Film nach dessen Drehbuch wider Ihr Erwarten gut geht, hat der Kollege auch ein höheres Wollen bewiesen.) Jedenfalls ist die Rolle des leidgeprüften Autors, der gegen lauter Banausen seine künstlerischen Absichten nicht durchsetzen konnte, so kleidsam, daß es Ihnen möglicherweise gelingt, Ihren honorierten Passionsweg mit Herrn Z zu einem Rundfunkfeature zu verarbeiten. Wenn Sie darin verkünden, so müsse es ja mit dem deutschen Film weiter bergab gehen, sind Sie des Beifalls der Öffentlichkeit gewiß, die sowieso in dem Glauben gehalten wird, 75 Prozent der Leute, die mit dem Film zu tun hätten, seien Idioten.

Herr Rowohlt wird kaum auf den Gedanken verfallen, Schriftstellerei-Besitzer Schniefke, der die Kioske mit vielgelesenen Groschenromanen bestens beliefert, für seinen Verlag zu gewinnen. Und Herr Hans Werner Richter, um nur mal beispielsweise einen Mann mit dichterischem Flügelschlag zu nennen, wird auch des Honorares wegen gar nicht mit dem Verleger Sausebiel sprechen, falls der von ihm einen Knüller für seine im literarischen Unterholz wuchernde Verlagsproduktion haben will. In dieser Sparte ist alles wohl sortiert. Da weiß man, wer zu wem paßt. Da weiß es sogar die Kritik.

Ohne Ihnen zu nahe treten zu wollen: ob Sie nun als Filmautor ein Schniefke sind, oder — ohne Ihnen auch damit zu nahe treten zu wollen — ob Sie das Niveau von Herrn Hans Werner Richter erstreben, — wenn Sie dazu beitragen könnten, daß sich auch in der Filmproduktion gleich zu gleich gesellt, dann entstünde auch da jene gärtnerische Ordnung, die die nahrhaften Kartoffeln nicht zwischen die Rosen pflanzt, und die die zarten Mimosen nicht vom Rübenacker erwartet.

Man spricht viel vom vertikalen Aufbau der Filmindustrie: Produktion plus Verleih plus Theater. Die Vertikale von gleichgestimmten und gleichgesinnten Autoren, Produzenten und Verleihern wäre auch ganz nützlich. Um es brutal zu sagen: ein Kitschautor und ein Kitschproduzent und ein Kitschregisseur und ein Kitschverleiher, — was muß diese Ballung für einen grandiosen Kitscherfolg geben. Andrerseits kämen auch Autoren und Regisseure und Produzenten, die Filmkunst wollen (ob man Kunst auch kann, wenn man will, steht auf einem anderen Blatte!), ihrem Ideal und dem geschäftlichen Erfolg viel näher, wenn sie „rasserein" zusammenfänden. Zur Zeit macht die Filmproduktion viel Ärger und kostet Zeit und Geld, weil die Gespanne nicht passend zusammengestellt werden. Zum Beispiel: der Autor Kannswohl, der den Film „Solange du weg bist" schrieb, welcher in fünf Monaten seine Herstellungskosten einspielte, weil darin Publikumsliebling Nr. 8 mehr Busen zeigte als er hatte. Dazu der Regisseur Wedernoch, der mit seiner ungemein harten, vieldiskutierten, aber geschäftlich erfolglosen Inszenierung des „Berliner Telefonbuches" in die Kategorie der filmclubreifen Regisseure vorstieß. Dazu der Produzent, der mit seinem Streifen „Veilchen in Milch gekocht" seine erfolglosen Kameraden von der Bürgschaftsstaffel vor der Pleite bewahrte. Bei solcher Eintopfkocherei nach dem Rezept: „Hering in saurer Sahne ist gut; kalter Reis mit heißer Schokolade ist auch gut; wie gut muß erst heiße Schokolade mit Hering und kaltem Reis in saurer Sahne sein!" — bei solcher Kocherei kommt man am Ende doch immer zu der Erfahrung, daß der Hering, der soviel Geld gekostet hat, nicht hineinpaßt.

Der Autor ist immer der Hering! Produzenten und Verleiher jagen mit „Remakes" dem Erfolg von vorgestern nach — „weil den Autoren nichts mehr einfällt", schreibt die Presse. Ein Autor schreibt eine hübsche, originelle Szene — „hier übertraf sich der Regisseur selbst", schreibt die Presse. Ein Autor baut einem Schauspieler das Klettergerüst eines guten Dialoges auf — „der Darsteller Protznich holte sich mit ‚seinen' Pointen einen Sondererfolg", schreibt die Presse.

Man kann keine Filme ohne Drehbücher herstellen. Daß es Leute gibt, die die guten Drehbücher schreiben, hat sich sogar bei der Filmkritik, die bekanntlich über viel Fachwissen verfügt, noch nicht überall herumgesprochen; man scheint zu glauben, bei guten Drehbüchern wären Heinzelmännchen am Werk gewesen. Aber versuchen Sie es dennoch, ein Drehbuchautor zu werden. Es ist ein aussichtsreicher Beruf. Denn Sündenböcke werden immer gebraucht.

Bonjour, KATHRIN

Hausrekorde
BEREITS IN DER ERSTEN WOCHE

EUROPA-PALAST-FRANKFURT Hausrekord für die erste Woche	**23 256 Besucher**
ATLANTIK-NÜRNBERG Hausrekord für die ersten 4 Tage	**17 564 Besucher**
UNIVERSUM-MÜNCHEN Hausrekord für die ersten 3 Tage	**11 391 Besucher**

Spitzenergebnisse
SCHON IN DEN ERSTEN 4 TAGEN

UNIVERSUM-STUTTGART	-	erste 4 Tage	-	14 665 Besucher
NEUES BAVARIA-AACHEN	-	erste 4 Tage	-	11 633 Besucher
UFA-PALAST-KÖLN	-	erste 3 Tage	-	11 267 Besucher
KAMERA-KARLSRUHE	-	erste 4 Tage	-	10 886 Besucher
EUROPA-BREMEN	-	erste 4 Tage	-	10 202 Besucher
KURBEL-FREIBURG	-	erste 4 Tage	-	10 193 Besucher
SCHLOSS-HEIDELBERG	-	erste 4 Tage	-	10 146 Besucher

UND SELBSTVERSTÄNDLICH





Curt Oertel fordert:

Rehabilitiert den Kulturfilm!

Schrittmacher des Spielfilms - Moralischer Fundus des Filmtheaters

Im Spannungsfeld der drei Filmsparten - Herstellung, Vertrieb und Aufführung - steht der Kulturfilm zur Zeit in einer fast ausweglosen Situation.

Zu dieser Feststellung muß man kommen, wenn man sich erinnert, daß die zuständige Auswahlkommission bereits für die vorjährigen Filmfestspiele in Cannes keine Kultur- und Dokumentarfilme gemeldet hatte.

Vor wenigen Wochen wurde für die diesjährigen Festspiele wiederum von einer Anmeldung zur Teilnahme abgesehen: aus Mangel an geeigneten Filmen!

Das deutsche Filmschaffen kämpft seit Jahren unter dem Druck einer kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Krise um seinen Fortbestand. Das wirkt sich besonders abträglich auf das ohnehin geschwächte Kulturfilmschaffen aus, so daß es zu dem bedauerlichen Mangel an geeigneten Filmen kommen mußte.

Man könnte sich mit Recht die Frage stellen, ob der Entschluß, keine Filme zu schicken, richtig war.

Jedes Ding hat zwei Seiten.

Nimmt man damit nicht gewissermaßen einem ganzen Stand die Ehre? Hätte man, wenn schon keine Filme, dann nicht eine Delegation von jungen Kulturfilmschaffenden zur Teilnahme in Cannes ausrüsten sollen, um diesem Stande dadurch ein berechtigtes Vertrauen auszusprechen? Damit wäre mehr als eine Geste erfüllt worden.

Mitten in das Erlebnis des Weltschaffens hineingestellt, eingespannt in einen befruchtenden Erfahrungsaustausch, könnte dort mancher vielleicht an Rüstzeug für die Überwindung der Stagnation gewinnen.

Bisher hatte eine stillschweigende Übereinkunft darüber bestanden, daß die Kulturfilme als Wertmesser und Aussage über ein Land und sein Volk betrachtet und geschätzt wurden. Sie galten als Schrittmacher des Spielfilms und bereiteten ihm den Weg in die Welt, bis eines Tages diese Entwicklung abriß: die Verpflichtung, zu jedem Spielfilm einen Kulturfilm zu zeigen, wurde aufgehoben.

Der Kulturfilm ist aber das Salz jeder Filmarbeit. Aus dieser Perspektive muß man daher die hierdurch entstandenen Probleme und ihre schicksalhaften Auswirkungen bis zum heutigen Tage zu verstehen suchen.

Es sollte wieder dahin kommen, daß - freiwillig und ohne Verordnung - der Kulturfilm nicht länger mehr als Hilfsmittel für steuerliche Vorteile, sondern um seiner selbst willen als wesentlicher Bestandteil des Programms gepflegt, gewertet und begrüßt wird.



Ganz im Zeichen der tänzerischen Ausdruckskunst von Harald Kreutzberg steht der von Erich Menzel hergestellte Film „Walpurgisnacht". Er hat besonders auch im Ausland Aufsehen erregt.
Foto: Menzel

Erkennt man die Notwendigkeit einer Rehabilitation des Kulturfilms als ein gemeinschaftliches Anliegen von Kunst, Wirtschaft und Technik an, dann werden sich auch die Vorbehalte und Bedenken besorgter Propheten, die eine zunehmende Versklavung des Publikums durch das Medium des Films voraussagen, entkräften, und die Technik würde dann ihrer dienenden Rolle wieder zugeführt. In diesem Sinne hat der Kulturfilm in seinem Bereich, durch seine Themenwahl, die Beherrschung der Technik und die Kunst der Darstellung, immer wieder von der Leinwand her seine unterhaltende Mission erfüllt.

Unbestritten hat der Film - neben Funk und Fernsehen - den größten und nachhaltigsten Anteil an der Prägung des heutigen Menschen, wenn man die elf Milliarden Kinokarten in Betracht zieht, die jährlich in der Welt, davon in Deutschland allein 800 Millionen, umgesetzt werden. Das verdient das öffentliche Interesse und erhöhte Aufmerksamkeit. Daher ist es zu begrüßen, daß u. a. nun auch die Städte und der Städtetag die Wichtigkeit einer positiven Jugendlichen- und Erwachsenenbildung durch den Film erkannt haben, was allerdings die Etatisierung entsprechender Mittel in Zukunft erfordert.

Es sollte jedoch nicht übersehen werden, daß im Unterschied zum Spielfilm - insbesondere als Ware im internationalen wirtschaftlichen Wettbewerb - der Kulturfilm dazu bestimmt ist, einen spezifischen Beitrag eines bestimmten Kulturraums zum allgemeinen Fortschritt im Rahmen der Erziehung und Erwachsenenbildung zu leisten, wie es auch dem Programm der UNESCO entspricht.

Die substantielle Bedeutung des Kulturfilms liegt nun einmal in seiner Funktion als Bindeglied zwischen der Natur und der künstlichen Welt des Spielfilms, wie sie sich im Lichtspielhaus dem Beschauer darbietet. Wenn nicht noch rechtzeitig etwas geschieht, könnte es dazu kommen, daß eines Tages der Kulturfilm gänzlich vom Programm verschwunden ist. Damit aber würde auf die Dauer dem Filmtheater ein Gutteil seines moralischen Fundus entzogen sein.



Wolf Harts „Der Strom führt Eis" wurde im Vorjahre besonders ausgezeichnet. Er erhielt als Bundesfilmpreis das Filmband in Silber und eine Prämie von 5000 DM. Unser Bild gibt ein Motiv aus diesem Film wieder, der vor allem infolge seiner guten Kameraarbeit entzückte.
Foto: Hart

Curt Oertel, Schöpfer des unvergessenen „Michelangelo", hat in Deutschland nicht nur einen Namen als Kulturfilmregisseur und -hersteller. Er machte sich in den Nachkriegsjahren vor allem um den Aufbau der FSK verdient. Hier sehen wir ihn mit Robert Flaherty (rechts).
Foto: Privat







EINE PRODUKTION DER

LUTETIA S.L.P.F. - SONODIS - S.E.L.B.

Die große Magie des belichteten Zelluloids

Die Filmtechnik muß den Menschen täuschen

Kritische Betrachter behaupten, daß auch in der geschichtlichen Entwicklung des Films der Kinotechnik der größte und gewichtigste Anteil zukomme. Zumindest ziehe sich durch den historischen Ablauf des Films die technische Verbesserung gleich einem roten Faden. Selbst da, wo sich eine künstlerische Entwicklung andeute, sei die vorherrschende Bedeutung des technischen Einschnitts nicht zu verkennen, der soeben Erreichtes zerschlug und künstlerischen Neubeginn erzwang.

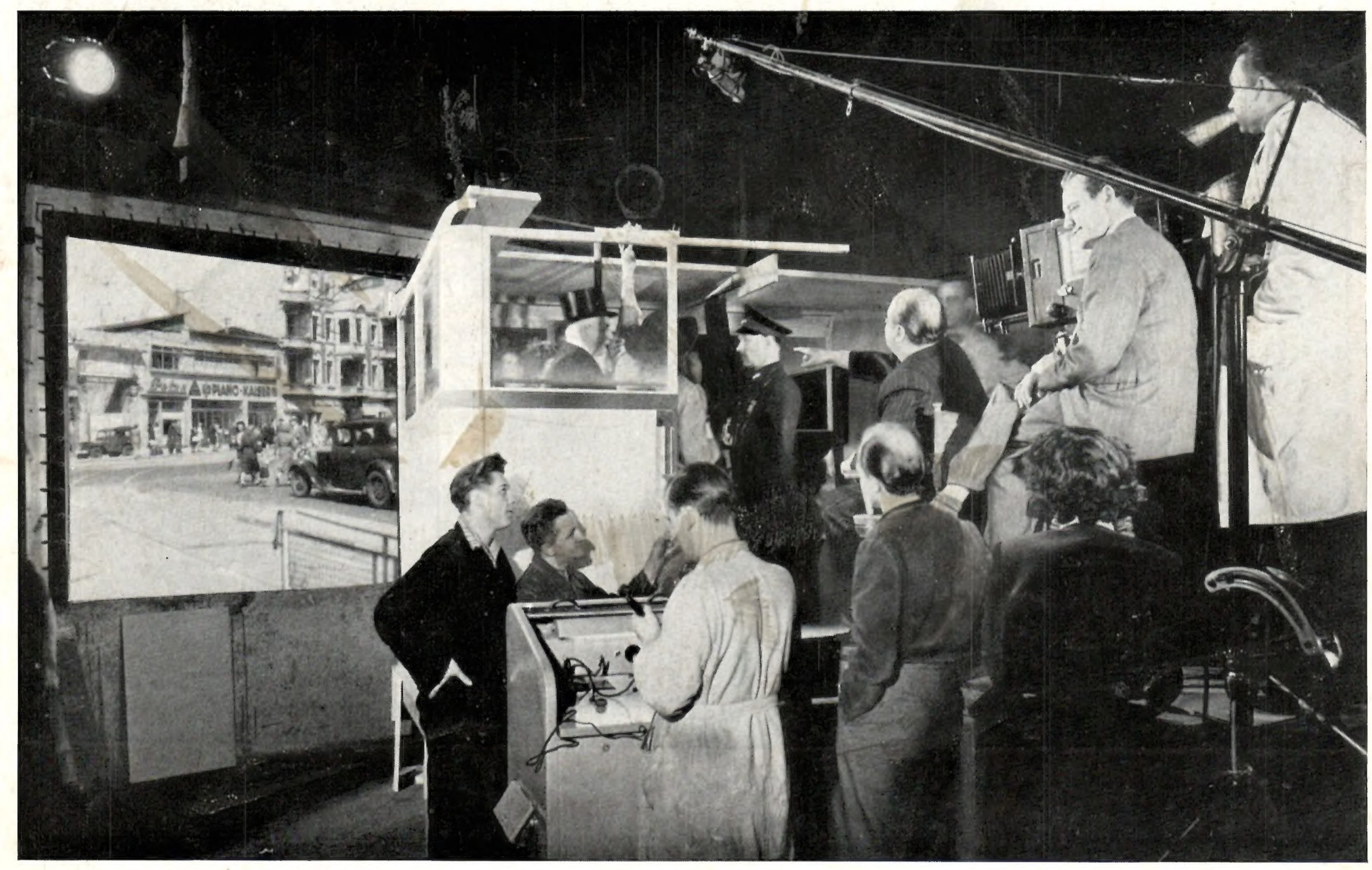
So war es bei der Umstellung vom Stummfilm zum Tonfilm. So war es, als sich das Bild auf der Leinwand in Farbe hüllte. Die Umstellung vom Lichtton auf Magnetton ließ in diesem Sinne aufhorchen, plastische und pseudoplastische Filmverfahren erweiterten die Erkenntnis in dieser Richtung, und das Bild wird sich wieder ändern, sobald die Technik neue Ideen und neue Möglichkeiten in den Vordergrund zu rücken versteht.

Nie wird der Film aber sein wahres Wesen, sein hintergründiges Gesicht ändern. Wie er mit Täuschung angefangen hat, wird er auch in Trugbildern weiterlaufen. So war es doch schon damals, denn die als „lebende Fotografie" sensationell angekündigten Vorläufer der Kinematographie lebten nicht. Im Laufe von sechzig Jahren entwickelte sich daraus die moderne Filmkunst, aber auch sie „lebt" noch nicht. Trotz aller technischen Fortschritte, trotz der Bemühungen von Millionen Menschen, die ihr Tag für Tag dienen. Und vielleicht liegt gerade darin das große Geheimnis des Films, daß die Menschen, weil sie nicht an diese Täuschung denken, den Film nicht in seinem eigentlichen Wesen zu erfassen wissen. Wer vermag überhaupt diesen Widerspruch in den Menschen zu erklären, die dem Film wie einer Massensuggestion verfallen sind?

Nur was sich tasten, greifen und messen läßt, scheint dem gesunden Menschenverstand Wirklichkeit. Was ihm aber unerklärlich ist, was an das Wunderbare grenzt, das ist unwirklich oder Täuschung. Es entspringt krankhafter Phantasie oder einer Spekulation. So sieht es jedenfalls unsere Generation, die es verlernt hat, sich das Wundersame der eigenen Existenz selbst zum Bewußtsein zu bringen. Sie hat es aber auch verlernt, die eigenen Fehler, die dem Menschen von der Natur gesetzten Grenzen zu erkennen. Denn nur durch die Beschränktheit des menschlichen Sehvermögens, nur weil wir Menschen nicht schnell genug sehen können, konnte sich der Film als lebendes Bild, als lebendige Fotografie geben. Die kümmerlichen menschlichen Augen, denen man so viel vormachen kann und die nie mitkommen, wenn Bewegungen sehr schnell aufeinander folgen, fallen jahrein, jahraus auf diesen Betrug herein, ohne Aussicht, daß das anders würde.

Sicher wollen sie es gar nicht anders. Oder es trifft zu, was die Soziologen und Psychologen behaupten, wenn sie von unserer heutigen Welt sprechen. Die Natur, so sagen diese Wissenschaftler, zieht sich als geheimnisspendende Potenz immer mehr aus dieser modernen technischen Welt zurück, aus einer Welt, die zur vollkommenen Rationalität strebt und das Übersichtliche, Geplante und Berechenbare an die Stelle des Zufalles setzt. Doch diese Welt schafft sich ihr notwendiges Gegengewicht in weitverbreiteten, oft als Massenbewegung auftretenden Formen einer Hinneigung an das Unwirkliche, an das Übernatürliche. Der Mensch des Massenzeitalters, in hohem Maße unkritisch, Schlagworten und jeder geschickten Propaganda fast widerstandslos zum Opfer fallend, ist wundergläubig und wunderbedürftig. Und wenn diese Beobachtungen gleichzeitig auf viele andere Erscheinungsformen unseres gegenwärtigen Lebens zutreffen, auch die wunderwirkende Magie des Films ist daraus zu erklären. Das ist nicht nur Sensationslust, billiger Nervenkitzel oder beseligendes Träumen aus Daseinsangst oder menschlicher Unzufriedenheit, es ist einfach der starke Drang nach dem Magischen in jeder Gestalt und Ungestalt. Davon lebt der Film, daraus zieht er seine Kräfte, und das macht ihn stark, sein trügerisches Spiel immer weiter fortzusetzen.

Ja, er will und muß täuschen, so wie er vor sechzig Jahren damit begann, den menschlichen Augen etwas vorzugaukeln, indem er durch technische Konstruktionen eine Vielzahl starrer Bilder in einen fortlaufenden Bewegungsvorgang brachte und damit den Eindruck erweckte, die Bilder lebten. Er ging in seinen Bemühungen sogar noch weiter, als er diese Bilder eines Tages sprechen ließ. Und die Menschen hörten darauf. Ihnen war es gleich, ob das krächzende Geräusch einer unvollkommenen Schallplatte



Längst hat sich die Filmkamera die große Welt ins Atelier geholt. Bauten und Rückprojektion schaffen die entlegensten Winkel unserer Erde herbei. Hier aber fährt man „Straßenbahn".
Foto: Archiv